

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ÉVOLUTION DU RACISME À L'ÉCRAN : LE CAS DU SOLDAT NOIR DANS
LE CINÉMA DE COMBAT AMÉRICAIN DE 1948 JUSQU'À 2000

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN SCIENCE POLITIQUE

PAR

ALEXANDRE DAIGNEAULT

DÉCEMBRE 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je dois remercier du fond du coeur mes parents qui ont cru en moi lors de mon retour à l'école en 2008. Sans eux, tout ceci n'aurait pu être possible. Merci encore pour votre amour inconditionnel: j'ai une chance inouïe de vous avoir comme parents.

Je dois également ce mémoire à un érudit comme on n'en fait plus, M. Dan O'Meara. Je lui suis infiniment reconnaissant pour tout: pour l'inspiration, l'enseignement hors pair, le soutien académique constant, mais aussi les discussions sur la vie en général qui ont calmé mes angoisses. Merci, merci tellement.

Un grand merci à tou-te-s mes ami-e-s qui m'ont épaulé. Merci à mon coloc Vincent Courteau pour l'humour décapant. Merci Andrew Charbonneau, compagnon de voyage éternel, pour les débats sur la nature humaine et l'analyse interprétiste du discours. Merci à Juan Carlos Correa Mayorga pour toutes ces discussions cinématographiques. Merci à Simon Racicot, senseï et ami de toujours, pour le défoulement des frustrations. Merci à Clara Couturier et Annie Bélanger d'être les guerrières au grand coeur que vous êtes. Merci aux deux femmes qui m'ont soutenu durant toute cette démarche: Mathilde Migault et Eve Lavoie.

Je tiens également à remercier mon alma mater, l'UQAM. Puisse tu, ô bastion d'un enseignement critique dans un désert d'éducation marchandisée, toujours rester fidèle à toi-même. Finalement un dernier remerciement aux associations étudiantes que sont l'AEMSP et l'AECSSP: la première fut un lieu bouillonnant de remises en questions malgré ses défauts et son intempestivité, la seconde un des milieux les plus enrichissants qu'il m'ait été donné de fréquenter, et la cure contre l'isolement dont souffrent tant d'étudiant-e-s à la maîtrise.

DÉDICACE

À la famille et aux proches de Michael Brown,
Trayvon Martin et tous ceux tombés sous les balles de
l'injustice.

À ceux et celles qui ont marché avec nous en 2012.
Nous vaincrons!

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
THÉORIE, MÉTHODOLOGIE, REVUE DE LITTÉRATURE	4
1.1 Cadre théorique	4
1.2 Méthodologie	13
1.3 Le soldat noir dans la littérature	16
CHAPITRE 2	
LE CINÉMA DE LA GUERRE DE CORÉE	26
2.1 La guerre de Corée	26
2.2 Steel Helmet	28
2.3 Pork Chop Hill	33
2.4 All the Young Men	38
2.5 Ce qu'est un bon soldat (noir) ou alors comment le devenir	49
CHAPITRE 3	
LE CINÉMA DE LA GUERRE DU VIETNAM	56
3.1 La guerre du Vietnam	56
3.2 The Boys in Company C	58
3.3 Uncommon Valor	68
3.4 Platoon	73
3.5 Un bon noir, avec un accent cette fois	82
CHAPITRE 4	
LE CINÉMA DE LA GUERRE DU GOLFE	89
4.1 La guerre du Golfe	89
4.2 Three Kings	91
4.3 Jarhead	97
4.4 Courage Under Fire	102

4.5 Le soldat noir: comme les autres?	109
CONCLUSION	113
ANNEXE A	
Les caractéristiques des vagues du cinéma de combat américain	123
BIBLIOGRAPHIE	128

RÉSUMÉ

Ce mémoire vise l'exploration d'enjeux identitaires aux États-Unis. Nous nous penchons sur la place du soldat noir au sein du cinéma de guerre américain et sur les dynamiques qui en découlent par le biais d'une analyse interprétiste du discours. Nous nous sommes posés la question de recherche suivante: comment les multiples, et parfois contradictoires, représentations cinématographiques du soldat noir ont-elles évolué à travers le temps et quelles dynamiques identitaires font partie, découlent, ou sont mises au silence par ces représentations?

Nous concluons qu'il y a eu normalisation de la présence du noir à l'écran et diminution des représentations réductrices de celui-ci. Les rôles qui leur sont octroyés ont grandi en importance et ressemblent en plusieurs points aux archétypes héroïques blancs. Toutefois, cette acceptation au sein de la représentation « normale » américaine au cinéma est constamment présentée comme conditionnelle à la rupture de tout lien permettant au noir de se concevoir en tant que membre d'un groupe ethnique et le remplacement de ce lien par celui suprême de la fraternité militaire. Le noir a dû perdre tout statut d'altérité affirmée, même si celle-ci ne l'amène pas nécessairement à être opposé à une (toujours nébuleuse) identité américaine: la double allégeance semble peu possible, ou n'est du moins pas explorée comme étant autre qu'esthétique. Cette tendance s'accompagne d'une vive condamnation du racisme individuel mais également d'une mise au silence de tout discours soulignant un racisme systémique. Le noir est amené à abandonner tout sentiment de solidarité ethnique et le troquer pour une place au sein de la famille américaine par le biais du rite initiatique militaire menant au réel état de citoyen « américain ».

MOTS CLÉS: racisme, cinéma, guerre, noirs, États-Unis, Corée, Vietnam, Golfe, identité, culture populaire, soldat, représentation, militarisme

INTRODUCTION

Dans son magnum opus *Changes* (1998), le rappeur Tupac Shakur, devenu, au fil du temps, une figure mythique de la mouvance culturelle du rap/hip-hop/R&B tapissant les murs des chambres des jeunes adolescents au même titre qu'une affiche de James Dean à une autre époque, déclarait qu'il faudrait un miracle pour qu'un président noir soit éventuellement élu aux États-Unis. Quelques années plus tard, Barack Hussein Obama est triomphalement élu à la Maison-Blanche après une campagne particulièrement virulente, ses adversaires allant même jusqu'à douter ouvertement de son statut de citoyen et de son affiliation religieuse. Les États-Unis venaient de franchir un moment historique. Historique, à un point tel que Forbes publiait un billet éditorial de John McWhorter (2008) selon lequel le racisme n'était plus ce que W.E.B. Dubois avait nommé la « grande ligne de division » au sein du pays : ce n'était donc plus *le* problème, mais plutôt *un* problème, formulation qui invite implicitement les mots « parmi tant d'autres ». Vers la fin du premier mandat de M. Obama, Spike Lee, réalisateur afro-américain, déclarait, dans une entrevue (Cirilli, 2012), que les attentes envers le président avaient été trop élevées, qu'il avait été propulsé au rang de « sauveur messianique, un Jésus noir » : après tout, « personne n'est parfait ».

Notre but ici n'est évidemment pas de confirmer ou d'infirmer les vœux pieux de M. McWhorter ou de faire la morale à M. Lee, mais plutôt d'entamer une réflexion sur l'évolution du racisme aux États-Unis. Le sujet étant plutôt large, nous nous sommes concentrés sur un vecteur culturel précis : le cinéma hollywoodien, plus précisément le cinéma de combat. Ce genre cinématographique est présent tout au long de l'histoire du film américain et nous permet donc de tenir compte de son évolution et l'impact de celle-ci lors de notre exploration. Nous estimons que cette réflexion permettra d'amener un éclairage nouveau sur un sujet peu traité au sein de

la littérature actuelle : alors que la majorité des auteurs recensés pour notre mémoire abordent les questions identitaires raciales, leur analyse de ces aspects demeure généralement ponctuelle à un film en particulier. Il existe un silence au sein de la littérature académique, en ce sens qu'il n'y a que très peu d'études sur le long terme quant à l'évolution du racisme à l'écran au sein d'un genre cinématographique. Le film de combat n'y fait pas exception. Selon nous, une recherche qui tente de dresser un portrait allant au-delà d'un film ou d'une période ponctuelle est nécessaire pour dégager une vision d'ensemble des questions identitaires. Nous tenterons de percer ce silence et, nous l'espérons, partiellement remplir le vide académique, ou du moins inciter à de plus profondes explorations des questions soulevées.

Nous nous sommes donc posé la question de recherche suivante: comment les multiples, et parfois contradictoires, représentations cinématographiques du soldat noir ont-elles évolué à travers le temps et quelles dynamiques identitaires font partie, découlent, ou sont mises au silence par ces représentations? Nous explorerons ce questionnement par le biais d'un cadre théorique interprétiste des dynamiques identitaires et par une analyse discursive et compositionnelle d'œuvres cinématographiques choisies.

Nous analyserons 9 films répartis sur trois époques particulières, à savoir la guerre de Corée, la guerre du Vietnam et la guerre du Golfe. Les œuvres analysées consisteront soit de films réalisés lors des guerres en question, et/ou de films portant sur ces guerres. Ce double critère nous permettra d'établir des comparaisons non seulement entre les époques, mais également entre les visions a posteriori de ces guerres, ce qui nous permettra d'engager en profondeur le processus de réécriture historique. Cette analyse sera également renseignée par une exploration, à partir d'historiographies militaires et académiques ainsi que d'artéfacts culturels, de la situation des soldats noirs avant la Deuxième Guerre mondiale.

Nous avons sélectionné les œuvres à analyser à partir de quatre critères :

1. Succès commercial, statut de film culte, présence d'acteur archétype.¹
2. Présence ou absence de critique envers les discours sécuritaires, identitaires et raciaux.
3. Importance du rôle des noirs au sein du film.
4. Révisionnisme historique de l'oeuvre et/ou réalisation lors de l'époque couverte.

Nos choix, quant à la guerre de Corée se sont arrêtés sur *Pork Chop Hill* (1959), *Steel Helmet* (1951), et *All the Young Men* (1960). Pour la guerre du Vietnam, nous avons opté pour *Boys in Company C* (1978), *Uncommon Valour* (1983) et *Platoon* (1986). En ce qui concerne la période allant de la guerre du Golfe, les films choisis sont *Courage under Fire* (1996), *Three Kings* (1999), et *Jarhead* (2005).

Notre recherche se divisera en quatre chapitres. Le premier abordera la problématique, le cadre théorique et la méthodologie de notre recherche, ainsi qu'un passage sur la représentation du soldat au sein du cinéma américain. Les chapitres subséquents contiendront l'analyse de discours des œuvres choisies, où nous mettrons en application notre cadre théorique et méthodologique. Le second chapitre traitera donc de la guerre de Corée, le troisième de la guerre du Vietnam, le quatrième de la guerre du Golfe. Le tout sera suivi d'une conclusion où nous tenterons de tracer les tendances générales de notre exploration.

¹ Cette première série de critères vise à s'assurer que les films choisis aient eu un certain impact culturel, soit par le nombre de personnes qui l'ont vu à sa sortie en salle, par l'attrait que représentait un acteur connu, ou par une importance artistique ou fondatrice accordée après-coup par la critique.

CHAPITRE 1

THÉORIE, MÉTHODOLOGIE, REVUE DE LITTÉRATURE

1. 1 Cadre théorique

La culture populaire est généralement définie comme étant une culture conçue pour être accessible et consommée en masse (Dittmer, 2010, p. 23-24; Slotkin, 1993, p. 8); elle est diffusée et produite par une multitude de véhicules et a comme but premier le profit des différents acteurs responsables de sa production et mise en marché: il s'agit d'un produit de consommation. Nous estimons que l'analyse de la culture populaire est importante, car ces produits artistiques créent et perpétuent divers schèmes d'interprétation par lesquels les individus exposés à cette culture comprennent les événements géopolitiques qui les entourent (Dittmer, 2005, p. 627). Les différentes formes que peut prendre la culture populaire, de la musique au cinéma, en passant par les jeux vidéos, les fêtes foraines, les expositions ambulantes et les romans à l'eau de rose, sont des vecteurs, acteurs et lieux de débats des questions identitaires (Slotkin, 1993, pp. 8-9, 25). La culture populaire est un véhicule de mythes, et plusieurs auteurs soulignent à la fois l'impact disciplinaire de ceux-ci sur le comportement humain (Dittmar, 1990, p. 146), mais également comment ces mythes constituent un reflet des débats sociétaux et des paramètres « acceptés » de ceux-ci (Slotkin, 1993, p. 25). Ces mythes, processus de simplification de l'Histoire (Slotkin, 1993, p. 13), sont constamment réécrits, débattus, revisités au sein de la culture populaire et à travers les médias de masse (Dittmar, 1990, p. 103). Certains auteurs poussent la critique encore plus loin et y voient non seulement un siège de pouvoir de la plus haute importance, mais également un mécanisme conscient et calculé, manipulé par les « puissants » afin de forger l'attitude de la population, surtout les plus jeunes, par rapport à une multitude d'enjeux (Boggs et Pollard, 2007, p. 12). Bien que nous ne souscrivions pas

complètement à la thèse de Boggs et Pollard quant à l'omnipotence/omniscience de ces supposés « puissants » nous partageons le constat général des auteurs cités ci-haut : la culture populaire est à la fois un vecteur et théâtre incontournable des débats politiques et identitaires.

Parmi la multitude de véhicules de la culture populaire, nous avons choisi de nous concentrer sur le cinéma hollywoodien : loin d'être une production triviale et sans importance, le cinéma hollywoodien est un vecteur important, de par sa portée et son rayonnement international, de discours et d'images qui forment des référents communs à un très grand nombre de personnes, du moins aux États-Unis et dans les régions où la population consomme ce cinéma. Le cinéma joue un rôle de socialisation et, par sa propagation de discours, fournit, malgré son caractère généralement romancé ou fictif, un semblant d'expérience commune sur certains enjeux, une création de sens partagée. Le cinéma, par l'usage de l'image et du son a le pouvoir d'éclaircir un enjeu ou alors de le garder dans l'ombre, de le mettre sous silence ou au contraire de le propulser à l'avant-plan des débats sociétaux en agissant en tant que porte-voix (Williams, 1991, p. 30).

Il est donc intégral au processus de débat sociétal (Kellner, 2010, p. 2) ainsi que de réécriture des mythes et des récits mentionnés ci-haut. Son impact, quoique difficilement quantifiable, car il implique non seulement l'œuvre mais la réaction/participation de l'audience (Hughey, 2009, p. 549 ; Rose, 2012), phénomène difficile à pondérer, est, selon nous, indéniable. L'imaginaire américain et occidental dispose, grâce aux productions visuelles hollywoodiennes, de tonnes de différents produits de la culture populaire cinématographique pouvant le « renseigner » sur certains enjeux (Rothkopf, 2005, p. 9; Hughey, 2009, p. 547). Comme le souligne Matthew Hughey (2009, p.547), le cinéma agit parfois en tant que succédané ou ersatz à l'expérience ou au vécu : à défaut d'avoir été au Vietnam, le cinéma offre une représentation souvent proposée comme étant « totalement réaliste », comme « si

vous y étiez »; à défaut d'avoir rencontré et développé des relations avec la communauté afro-américaine, le cinéma est parfois utilisé comme remplacement de ces expériences. Le film de combat n'y fait pas exception.

Il est important de définir précisément ce qui est compris dans le genre du cinéma de combat et comment celui-ci a muté à travers le temps. Nous nous sommes fondés sur la définition que fait Jeanine Basinger du cinéma de combat propre à la Deuxième Guerre mondiale. Celle-ci énumère les facettes récurrentes à ce genre cinématographique² (Basinger, 2003, p. 56-57). Toutefois, puisque les genres cinématographiques doivent évoluer pour survivre (Basinger, 2003, p. 110) et demeurer pertinents et lucratifs (Dittmar, 1990, p. 133), nous avons également tenu compte de l'évolution du cinéma de combat à travers le temps et les guerres qu'il représente. En ce qui concerne la guerre de Corée, Basinger (2003, p. 160) précise l'évolution du genre et l'introduction de nouvelles facettes³; Boggs et Pollard (2006, p. 90) ont quant à eux abordé l'évolution du genre durant et après la guerre du Vietnam⁴. Notre analyse a également été renseignée par les thèmes généraux de l'image de la « bonne guerre »⁵ et du cinéma militariste⁶ tel que présentés par Boggs et Pollard (2006, p. 13-15, 70), ainsi que par les analyses d'œuvres plus récentes faites par Cynthia Weber (2006) et Douglas Kellner (2010)⁷. Bien que ces auteurs n'aient pas tous explicitement énuméré de caractéristiques essentielles au genre cinématographique post guerre froide, nous pouvons tout de même synthétiser certaines évolutions du genre. Nous avons également tenu compte des nuances qu'apporte Jeanine Basinger au concept de genre cinématographique : celui-ci peut se manifester dans sa forme pure⁸, dans une forme cachée⁹, ou alors sous une forme

² Voir Annexe 1

³ *Idem*

⁴ *Idem*

⁵ *Idem*

⁶ *Idem*

⁷ *Idem*

⁸ Un film qui appartient clairement au genre dont il est question, ex. : *Bataan* (1943)

impure¹⁰ (Basinger, 2003, p. 243). De même, nous porterons également attention au phénomène de la « star », à savoir lorsqu'un acteur devient l'archétype du protagoniste d'un genre cinématographique au complet¹¹ (Dittmar, 1990, p. 130; Slotkin, 1993, p. 258), concept que nous appliquerons à certains acteurs noirs.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, notre réflexion s'intéresse à l'évolution du racisme aux États-Unis et aux dynamiques identitaires qui y sont rattachées. Il nous faut donc tout d'abord définir ou théoriser l'identité et comment les débats entourant cette notion se manifestent au sein du cinéma. Notre but n'est pas de dresser ici un portrait de l'identité américaine, mais plutôt de s'inspirer de ces processus pour explorer l'évolution de l'identité du soldat noir à l'écran et la construction de celle-ci. Nous partageons l'avis de David Campbell lorsque celui-ci définit l'identité comme étant un processus de différenciation et d'exclusion qui constitue à la fois l'Autre et le Soi (Campbell, 1998, p. 23) et qui incorpore plusieurs dimensions (race, genre, affiliation religieuse, etc.) qui n'ont pas toutes le même poids dans le processus de construction identitaire. Ce processus ne peut se faire sans la création de frontières délimitant où se termine l'Interne et où commence l'Extérieur, l'Autre, l'Étranger (Campbell, 1998, p. 62). Le terme construction est important, car il renvoie à l'idée que l'humain ne « découvre » pas son identité, ce qui impliquerait que celle-ci soit préétablie, mais plutôt que celle-ci relève d'un processus de construction sociale. L'identité est dynamique et est le théâtre d'une compétition entre les idées qui prétendent au Soi (Weber, 2006, pp. 5 et 155). Elle doit donc constamment être mise à jour et réaffirmée (Campbell, 1998, p. 31), les éléments étrangers constamment chassés, maintenus à distance ou domestiqués.

⁹ Un film appartenant au genre mais qui utilise un décor propice à un autre genre, ex.: la trilogie de *Star Wars* (1977-1983) en tant que *western*, comédie romantique, *buddy movie*, etc.

¹⁰ Une partie d'un film ou une scène précise suit les conventions du genre mais est imbriquée dans une oeuvre multi-genre ou d'un autre genre que la scène en question, ex.: les scènes de combat dans *Manchurian Candidate* (1962)

¹¹ John Wayne pour le western, Bruce Willis pour les films d'action, par exemple.

Certaines dynamiques sont propres aux processus d'exclusion et de différenciation mentionnés ci-haut. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une conséquence nécessaire du processus de différenciation¹², le processus d'exclusion mène souvent à la démonisation de cet Autre. Ainsi défini, il est alors postulé comme étant un danger au Soi (Campbell, 1998, p. 51) et doit par conséquent être éradiqué, conquis, ou domestiqué. Cette exclusion agit non seulement en tant que discours sécuritaire contre une « menace extérieure », mais mène également à une discipline du Soi qui vise à maintenir hors de l'Interne ce qui est réputé propre à l'Autre démonisé, qu'il s'agisse d'une pratique religieuse, alimentaire, sexuelle, etc. Ce processus d'altérité et de démonisation est omniprésent dans l'histoire américaine. On en perçoit les relents dans les mythes fondateurs du pays. De l'exceptionnalisme¹³ à son corollaire, la Destinée manifeste¹⁴, le processus de séparation du Soi (américain) et de l'Autre (non américain), bref l'emphasis sur la pureté de la communauté, est imbriquée aux mythes fondateurs américains (Slotkin, 1993, pp. 159, 189, 42-44 ; Stephanson, 1995, p. 11).

La démonisation sous sa forme la plus apparente est l'image de la horde de barbares qui n'attend que l'opportunité pour attaquer. On peut facilement retrouver cette image dans le traitement qu'ont réservé les États-Unis aux communautés amérindiennes. Présentés comme étant sanguinaires, dépravés sexuellement et prompt aux atrocités (Rogin, 1987, p. 161; Campbell, 1998, p. 146), ce type de discours a servi à justifier les guerres d'extermination menées contre les tribus autochtones (Slotkin, 1993, p. 12). Devant un peuple dépeint dans les journaux, églises et musées de l'époque comme n'hésitant pas à kidnapper les femmes blanches et à attaquer les braves colons par des moyens déloyaux comme l'embuscade, la justice s'impose sous

¹² Un allié peut être Autre, mais il ne constitue pas pour autant un adversaire à écraser par exemple

¹³ L'idée selon laquelle les « américains » (reste encore à définir qui sont ces « américains ») ne sont pas un peuple comme les autres, ce qui implique nécessairement une différenciation.

¹⁴ Ce peuple pas comme les autres serait divinement appelé à mener l'humanité vers un avenir meilleur, guidé par des impératifs moraux postulés comme universels.

la forme d'une vengeance vigoureuse et moralement appropriée (Rogin, 1987, p. 161; Engelhardt, 1995, p. 17; Slotkin, 1993, p. 112). Le génocide et l'expropriation deviennent des moyens de défense contre l'envahisseur; l'entreprise est a posteriori définie comme la fructification de terres « vides » jusqu'alors condamnées à l'oisiveté (Stephanson, 1995, p. 25). Ce type de réflexion implique un renversement de la victime et du bourreau, autre facette de la démonisation (Boggs et Pollard, 2006, p. 65) : elle consiste à éviter les remises en question éthiques d'un geste immoral (par exemple le génocide d'une tribu) en faisant porter la responsabilité du début des hostilités sur l'Autre à éliminer. L'Autre n'est alors pas cantonné, épuré ou pourchassé par les conséquences d'un choix ou d'une stratégie politique à la moralité douteuse : il récolte plutôt la monnaie de sa pièce, les conséquences justes de ses propres actes immondes. La réécriture de l'histoire peut prendre son envol, les choix politiques étant présentés comme une réponse inévitable plutôt que comme atrocité pesant sur la conscience nationale (Dittmar et Michaud, 1990 p. 104). L'Autre, surtout lorsqu'il n'est plus présenté comme étant une menace, peut également faire l'objet d'un traitement infantilisant : il doit alors être éduqué, guidé, appelé à se dépasser et à atteindre une autre étape de son développement, bref à adopter les valeurs imposées par ceux qui l'ont marginalisé (Slotkin, 1993, pp. 40, 96, 103). La réserve indienne perd ses allures de prison pour prendre l'habit plus sympathique du médecin qui veut le bien de son patient. Parallèlement à son cantonnement et à son éducation, l'Autre, puisqu'il ne représente plus vraiment une menace, peut alors également être dépeint comme le dernier d'une espèce qui n'a plus sa place et dont les traits primitifs (ceux-là mêmes qui le rendaient menaçants, mais qui en font aujourd'hui l'objet d'un romantisme bienveillant), suscitent la nostalgie de la simplicité d'une époque révolue (Slotkin, 1993, pp. 97, 151, 162).

Les processus énumérés ci-dessus ont justifié, tout au long de l'histoire du pays, de nombreuses exactions difficilement attribuables au progrès de la liberté et de l'égalité. Pendant qu'était repoussée la « menace » extérieure que représentaient les

tribus autochtones, ces dynamiques ont dû faire l'objet de quelques contorsions pour s'appliquer à une autre population : les noirs. Toutefois, contrairement aux autochtones, la population noire gardée en esclavage ne se trouve pas à l'extérieur des frontières du pays, mais plutôt à l'intérieur: elle chevauche à la fois l'Étranger et l'Interne (Campbell, 1998, p. 116). Cette situation de chevauchement n'était hypothétiquement réglable que par une expulsion massive des noirs du pays: cette option fut d'ailleurs envisagée par certains penseurs lors de la guerre aux Philippines mais aurait bouleversé le système agraire du Sud, dépendant d'une main d'oeuvre plus que bon marché. (Slotkin, 1993, p. 115; Engelhardt, 1995, p. 28, 31). La crainte de la rébellion raciale, attisée par la médiatisation des quelques incidents de révolte d'esclaves demandait un effort disciplinaire constant afin de maintenir la relation d'altérité sans procéder à sa conclusion logique (Engelhardt, 1995, p. 31). Les lois entourant l'esclavagisme et leurs multiples réitérations et mutations post guerre civile, ont agi comme vecteur de reproduction disciplinaire de la logique d'altérité. Non seulement ont-ils cantonné les noirs dans des enclaves et des rôles économiques précis, et ce indirectement même après que l'esclavage ait été aboli (Rogin, 1987, p. 54), ils ont également permis de discipliner les courants alternatifs aux États-Unis appelant à l'abolitionnisme en rendant illégale et immorale toute fraternisation avec les noirs sur la base d'un discours de classe (Rogin, 1987, pp. 51 et 53) ou tout appel à les considérer comme des humains égaux et évidemment tout réseau visant leur émancipation. Cette rupture sera entretenue au fil du temps par un raisonnement moral puritain puis par un discours idéologique pseudo scientifique (phrénologie, physiognomie) visant à justifier l'infériorité raciale du noir et sa subordination face au potentiel cognitif supérieur du blanc (Rogin, 1987, p. 54; Slotkin, 1993, pp. 63-64, 199-200). L'intelligence et la valeur morale étant liée à un bagage génétique, selon ces théories, le noir se retrouvait dans une position absolue d'infériorité : le passage du barbarisme à l'état civilisé, si une telle chose est possible pour un noir, ne peut se faire qu'en laissant de côté son identité génétique propre (Campbell, 1998, p. 117).

Le cinéma, en tant que lieu et vecteur des débats sociaux et de la construction identitaire, a évidemment incorporé certains mythes et processus propres aux dynamiques de la différentiation, de la démonisation et de l'infantilisation du noir. Dès ses balbutiements, sous la forme de *Birth of a Nation* (1915) de D.W. Griffith, le cinéma américain démontre sa pertinence en tant que processus disciplinaire identitaire. Considéré comme film fondateur, adulé à l'époque, encore aujourd'hui reconnu du moins au niveau technique comme un tour de force, le film est un exemple parfait pour souligner et exposer les nombreuses dynamiques identitaires ayant impliqué la communauté afro-américaine. Un visionnement attentif du film nous permettra de trouver les stéréotypes réductionnistes et démonisateurs de l'homme noir violent¹⁵, le magouilleur¹⁶, celui qui doit être cantonné pour son propre bien¹⁷, l'homme noir infantile¹⁸, le primitif¹⁹, le dépravé sexuel²⁰, le lâche²¹, et l'emblème du souillage de la lignée, le métis²². Le spectateur attentif notera que tel

¹⁵ Les mutins noirs font preuve d'une violence qui semble totalement naturelle tout au long du film, n'hésitant pas à bruler et piller et semblant en dériver un plaisir

¹⁶ Un des personnages noirs s'opposant à l'un des protagonistes blanc est clairement conscient de son nouveau rôle en tant que maître et manigance de prendre une femme blanche pour son bon plaisir

¹⁷ L'équilibre vertueux n'est possible que si les noirs sont maintenus dans un état qui correspond à leur faculté. Certains des « bons » noirs expriment leur accord à ces pratiques tout au long du film

¹⁸ Les domestiques noirs pleurent la mort des jeunes filles blanches à la manière des personnages blancs infantiles et non pas comme les adultes.

¹⁹ Les premières scènes du film nous montre des visiteurs du Nord qui se font donner un tour guidé de la plantation, avec, en prime, une danse traditionnelle noire dans lesquels les esclaves dansent comme des singes, certains utilisant parfois très brièvement l'un de leurs membres antérieurs.

²⁰ Un soldat mutin (noir) tente de violer une des jeunes filles blanches. Dans une autre scène on voit un autre noir grogner et faire des gestes simiesques envers une des domestiques noires en guise de parade nuptiale.

²¹ La bravoure au combat est le domaine du blanc, comme le démontrent implicitement les scènes de bataille dans lesquelles se démarquent les personnages vertueux (blancs), alors que les noirs, tout au long du film, font preuve de lâcheté lorsqu'ils sont confrontés au combat à forces égales ou contre des soldats blancs. L'une des toutes dernières scènes, montrant la chevauchée du Klan contre les mutins/voleurs noirs, met en évidence la double lâcheté des noirs : ceux-ci s'attaquent à des innocents (aînés, pères trop malades pour se battre, jeunes femmes vierges ou promises à un blanc) et adoptent des visages dignes d'une tragédie grecque lorsque les justiciers arrivent, implorant un pardon qui ne viendra pas.

²² Les deux personnages métis du film englobent l'ensemble des défauts nommés ci-haut mais s'ajoutent également celui d'une certaine intelligence qui est explicitement indiquée comme venant du côté blanc de leur bagage génétique. Ce sont eux qui complotent et qui amènent le pays à la catastrophe : d'un côté la domestique mulâtre devient la maîtresse du sénateur blanc et le convainc de mettre fin à la seule pratique qui permettait l'équilibre vertueux (l'esclavage), de l'autre, Lynch

que mentionné plus haut, ces traits négatifs du noir (l'Autre) servent à mettre en lumière les traits diamétralement opposés attribués aux blancs (le Soi américain). Le cinéma aura fréquemment recours à ce type de rhétorique à travers son histoire par le biais de tropes, c'est-à-dire de procédés discursifs et cinématographiques récurrents (clichés) visant à véhiculer une idée par des processus ou des mythes acceptés (Slotkin, 1993, pp. 5-8). L'Autre, comme dans *Birth of a Nation* (1915) et l'immense majorité des films américains par la suite, y est souvent simplifié et diabolisé (Dittmar et Michaud, 1990, pp. 24 et 165) afin de souligner la qualité de ceux qui s'y opposent : cet Autre démonisé ne peut être qu'étranger (au sens non Américain) et donc « envahisseur » (Quiney, 2007, p. 334). L'Autre n'est que rarement personnifié : il est représenté comme une masse informe, homogène et identique²³. Par ailleurs, cette identification en tant que masse informe est la prérogative du blanc ou du moins de l'Américain. Ce n'est pas l'Autre qui se définit : il n'a pas le droit de parole. Son identité en tant qu'Étranger est légitimée par les propos du ou des personnages associés à l'américanité. *Birth of a Nation*, toutefois, est d'un intérêt particulier puisqu'il nous permet d'introduire une idée capitale pour notre exploration du racisme. En effet, le film nous montre constamment 3 portraits du noir. D'une part le mulâtre, le pire des possibles, d'autre part l'homme noir libéré et menaçant; ce qui nous intéresse tout particulièrement, toutefois, c'est le 3^{ème} portrait, celui du noir « domestiqué », le « bon noir ». À plusieurs reprises (et ce film ne fait pas exception à la règle, bien au contraire), on nous présente le rôle idéal que peut tenir un noir : au service de ses maîtres, simple, maladroit mais fiable, conscient que son état d'inférieur est non seulement légitime, mais une étape souhaitable vers l'éducation. Celle-ci devient donc implicitement possible : le noir peut apprendre à se comporter

comploter pour mettre les noirs au pouvoir et enfin s'appropriier non pas la gloire, mais la fille blanche du sénateur, son but ultime. La miscégenation apparaît ici comme la pire des folies, un crime qui ouvre la porte à la décadence de la société américaine.

²³ *Birth of a Nation*, par exemple, ne personnifie que quelques rares personnages noirs, par ailleurs joués par des blancs maquillés. Le reste des figurants noirs suit le trope de la masse informe, alors que la majorité des acteurs blancs, même les plus mineurs, se voient octroyés une personnalité et un droit de parole et d'auto-description.

en tant qu'homme civilisé, bref en tant que quasi blanc.

C'est cette possibilité qui nous intéresse. L'armée est non seulement une des institutions clés « façonnant » l'identité américaine, elle apparaîtra, au sein des discours et artefacts de la culture populaire, comme un moyen de « résoudre » la contradiction du chevauchement, le régiment étant l'endroit « idéal pour apprendre à être civilisé » (Slotkin, 1993, p. 103). Le noir se verra graduellement offrir le chemin de l'inclusion dans la famille américaine par le biais de sa participation à cette institution : son statut d'inférieur et d'incapable peut être dépassé, mais il demande de laisser de côté le communautarisme (arriéré) entre noirs pour perdre sa couleur et devenir un parmi d'autres (héros), un soldat. Notre recherche a pour but de se pencher sur ce processus d'acculturation et d'inclusion conditionnelle ainsi que sa manifestation au cinéma et s'interroger sur les dynamiques qui l'animent. Nous estimons que le cadre théorique choisi nous permettra de mettre en lumière les discours identitaires au sein des films sélectionnés et dégager les processus disciplinaires dictant les conditions d'inclusion des noirs par l'usage du symbole du soldat. Quel est le rôle au combat que doit jouer le « bon » soldat noir; quelle doit être son attitude face aux enjeux sociaux de l'interne lors des discussions des soldats sur la validité de leur présence au front? Est-il confiné au rôle de faire-valoir, de chair à canon ou est-il intellectuellement et physiquement l'égal de ses pairs? Comment agit-il lorsqu'une position de responsabilité lui est attribuée? Comment s'exprime sa sexualité, son appartenance au groupe, sa masculinité? Nous tenterons de répondre à ces questions tout au long de notre recherche.

1.2 Méthodologie

Afin de pouvoir bâtir un cadre méthodologique approprié pour l'analyse du cinéma, nous avons privilégié une analyse qualitative interprétiste du discours,

méthode qui consiste à analyser comment certaines images renvoient ou construisent des mythes et manières de concevoir le monde social (Dittmer, 2010 pp. 41-42; Rose, 2012, p. 195). Nous prenons ici le mot discours au sens large: le discours ne se limite pas strictement au contenu verbal ou écrit. Nous nous pencherons donc sur les paroles et dialogues, mais également, lorsqu'une analyse en profondeur d'une scène l'exigera, sur certains aspects non-dits (habillement, démarche, décor), en tentant de souligner les messages transmis par ces discours. Le discours, comme nous l'avons mentionné précédemment, a un potentiel disciplinaire sur les comportements humains (Rose, 2012, p. 195), notamment par un processus de construction sociale de la différence et de l'altérité. Certains discours alternatifs peuvent aussi être cachés ou réduits au silence et nous resterons attentif à ce processus de marginalisation tel que décrit par Rose et d'autres auteurs (Rose, 2012, p. 219; Dittmar, 1990, p. 68; Lyne, 2000, p. 44). Notre analyse qualitative du discours se limitera la plupart du temps au deuxième site tel que présenté par Gillian Rose²⁴ et sera également renseignée par une analyse compositionnelle. L'analyse compositionnelle s'intéresse aux techniques, grammaires et méthodes au sein de l'artéfact culturel : éclairage, trame sonore, points de vue, etc. Elle souligne l'importance des techniques de représentation à l'écran et invite à réfléchir à la manière dont ces procédés agissent en tant que véhicules de sens ou d'impression. Dittmar et Michaud nous donnent un exemple d'une analyse de l'éclairage au sein d'*Apocalypse Now* (1979), mettant en relief l'ambiguïté morale des personnages soulignée par leurs visages constamment représentés à moitié plongés dans l'ombre, à moitié illuminés (Dittmar et Michaud, 1990, p. 150). Il est également important de tenir compte de la trame sonore d'un film, aspect souvent mis de côté (Birkenstein, 2010, p. 84). Le son est utilisé pour renforcer une interprétation particulière d'un événement ou d'une scène. Une musique stressante peut laisser

²⁴ Le deuxième site représente l'image ou l'artéfact culturel lui-même : bref le film, la pièce de musique, le documentaire, etc. Ceci implique que nous n'analyserons pas le discours des producteurs, des officiers de studio ou des acteurs (1er site) ou alors les questions de la réception par l'audience (3ème site). Notre but ici n'est pas tant de capter la réaction d'une audience à un film particulier que de dresser des liens entre des phénomènes sociaux et des dynamiques identitaires exprimées par le biais de la culture populaire cinématographique.

présager un danger imminent, une chanson rock populaire en début de film laisse sous-entendre la débâcle à venir²⁵. Une même structure musicale, jouée à des rythmes différents par le même orchestre symphonique, peut propulser l'auditeur dans la gloire d'une attaque stellaire et servir, dans un film subséquent, de trame sonore funéraire pour la mort d'un mentor²⁶. Par ailleurs, la mise en opposition de l'image et du son peut suggérer au spectateur/auditeur une interprétation particulière d'un événement, différente de celle obtenue avec des effets strictement visuels (Stilwell, 1997, p. 552). Cette attention portée aux procédés et techniques cinématographiques va de pair avec le concept de « mise en lumière » (Phalen, 2011, pp. 2-3)²⁷. Toutefois, aborder ces facettes demande une certaine connaissance préalable du cinéma²⁸ et introduit par conséquent un biais et une interprétation différente de celle d'un néophyte ou du spectateur occasionnel. Nous ne pouvons nous y soustraire et admettons le caractère biaisé de la chose. Nous aurons recours à ces processus simplement dans le but de soutenir, étayer et enrichir la discussion sur la représentation d'enjeux identitaires; nous resterons également vigilants afin de ne pas tomber dans le piège du narcissisme ou d'une analyse purement esthétique (Rose, 2012, p. 79). La méthodologie présentée ci-haut nous permettra de détecter et souligner les dynamiques identitaires mentionnées dans la section théorique et leur évolution au fil du temps.

²⁵ *The End* en tant que générique d'*Apocalypse Now*.

²⁶ Nous invitons le lecteur à se pencher sur la structure musicale des compositions de John Williams pour la première trilogie de *Star Wars*. John Williams recycle le thème de *Rebel Blockade Runner* au tout début et, sous forme de variation, tout au long de la pièce *Yoda's Death*. En fait, la musique de John Williams, du moins en ce qui concerne la trilogie de *Star Wars*, consiste en une réutilisation de ce même thème à travers diverses pièces afin de susciter différentes émotions chez le spectateur.

²⁷ C'est à dire « l'acte de souligner ou de mettre l'accent sur un aspect précis au sein d'un processus discursif afin de promouvoir une interprétation particulière de cet aspect ». La traduction est nôtre du concept de « framing » (Phalen, 2011, p. 2-3)

²⁸ Ce que Gillian Rose regroupe sous le terme / cadre analytique « Good eye and connoisseurship » (Rose, 2012, p. 52)

1.3 Le soldat noir dans la littérature

Afin d'ancrer notre réflexion au sein des débats académiques actuels, nous avons procédé à une recension de la littérature existante dans une optique propre au cadre théorique et méthodologique choisi visant à contextualiser tout d'abord la place du soldat tout court avant de nous intéresser à la représentation des non blancs.

Le soldat représente, au sein de l'imaginaire identitaire américain, une puissante figure emblématique à laquelle on attribue généralement les traits les plus vertueux, pinacle de l'accomplissement citoyen. Il est fréquemment à la fois un héros et un homme comme les autres : il est la possibilité de transcender la médiocrité du passif pour atteindre l'idéal moral (Boggs et Pollard, 2006, p. 90). Malgré l'ambiguïté de la mission et du contexte politique, l'archétype du soldat est souvent représenté comme un protagoniste véhiculant un discours de moralité et de justice (Boggs et Pollard, 2006, p. 13-15) : lorsqu'un militaire commet une atrocité, ce n'est bien souvent pas son caractère de soldat qui s'exprime, mais une déviance individuelle relevant de la maladie psychologique plutôt que de la déshumanisation de sa formation (Boggs et Pollard, 2006, p. 114). Ce discours présentant le soldat américain est également abordé par le thème du missionnariat. Dans les films glorifiant le militarisme, il est souvent présenté comme amenant le progrès et les valeurs universelles accordées par le Créateur (Weber, 2006, p. 24).

Si ce portrait positif convient bien à une série de films glorifiant le métier de soldat ou les aventures militaires auxquelles les États-Unis (et consorts) ont participé, il existe plusieurs vagues d'œuvres cinématographiques critiques, dont le nombre et l'intronisation au statut de film culte ira en augmentant surtout depuis la guerre du Vietnam (Kellner, 2010, p. 239), qui remettent en question cet aspect chevaleresque du soldat : son entraînement lui a fait perdre les repères moraux et l'amène du moins sur le chemin de l'ambiguïté (Tomasulo, 1990, p. 147-150) ou alors carrément au

seuil de la folie. Son retour au sein de la société civile en est un parsemé d'impuissance et d'incapacité, soulignant la scission entre le vétéran/soldat et la société qui l'a engendré (Williams, 1991, p. 37), les idéaux si chers à la caste militaire présentés comme étant pathétiques, absurdes, révélateurs d'un sentiment pathologique d'insécurité et de paranoïa. L'idéal de missionnariat se voit dénudé, son hypocrisie au grand jour. Cette pluralité de représentations est des plus intéressantes pour l'exploration que nous désirons mener.

Le soldat, tant parmi les films conventionnels que critiques, dévoile également les paramètres des débats sociaux entourant la guerre : au sein de son unité le soldat est souvent représenté comme discutant du pour et du contre de l'expédition militaire (Basinger, 2003, pp. 55, 57, 61, 161). En présentant une gamme plus ou moins variée de points de vue, ces images de débats viennent cerner les possibles prises de position et leur conclusion logique : les contradictions internes du groupe doivent être réglées afin de parvenir à remplir l'objectif. Le débat politique est donc inévitablement résolu ou du moins mis de côté devant l'impératif de la mission : il s'agit là d'un processus de marginalisation ou de mise sous silence d'alternatives, en les rendant absentes du film ou de l'artéfact culturel, ou alors de dénigrement et de délégitimisation d'un discours contre-hégémonique. Ceci vient renforcer par le fait même la prétention hégémonique d'un discours en particulier en le présentant comme déproblématisé et sans solution alternative possible (Campbell, 1998, p. 63-68; Rose, 2012, p. 219).

Le soldat américain est également la figure patriarcale par excellence, capable d'agir sur le caractère symbolique de la reproduction et d'engendrer le fils par le processus du rite initiatique qu'est la vie de soldat (Weber, 2006, pp. 38-39; Dittmar et Michaud, 1990, p. 204). L'entrée de la jeune recrue dans les forces armées est souvent présentée, au sein du cinéma américain, comme étant le résultat et la continuité du modèle paternel ou alors comme l'entrée d'un être humain génétiquement mâle dans le processus où cette masculinité outrepassera la génétique

pour imprégner son comportement en entier. Il agit également comme point pivot et référence morale des interactions genrées : le féminin est cantonné au domestique²⁹, sa présence pouvant être dangereuse³⁰, affaiblissante³¹ ou carrément le trait de caractère responsable du conflit ou du péril³².

Le soldat n'est pas seulement actif en sol étranger, mais également dans la sphère domestique, que ce soit avant ou pendant la guerre, ou alors à son retour. Le combat est le terrain initiatique qui sépare les hommes des enfants ainsi que le lieu de l'épanouissement moral de ces hommes dans leur rôle de croisés (Boggs et Pollard, 2006, pp. 15, 37, 59-60). Ceux-ci, à leur retour, disposent d'une fortitude et d'un crédit moral qui les transforment en modèle de professionnalisme et en guide pour le renouveau de la nation. La violence, qui remasculinise l'homme ayant été séparé de son côté viscéral mâle par l'attrition du quotidien civilisé, du moins dans les films moins critiques, est l'élément déclencheur de ce renouveau moral³³ chez l'individu (le soldat) qu'il lui faut alors transmettre à la communauté (la famille américaine dont il est le patriarche) à son retour (Slotkin, 1993, p. 351-352; Weber, 2006, p. 42). Cette

²⁹ Il peut s'agir de la maison, la famille, l'enclave à l'étranger, un bureau du département d'État, etc.

³⁰ Jeanine Basinger souligne à plusieurs reprises le danger que représente l'allusion ou le rêve des plaisirs domestiques au sein du cinéma de combat : il s'agit d'un moment d'inattention et de vulnérabilité qui n'a pas sa place sur le champ de bataille et mène souvent à la mort de celui qui s'y adonne.

³¹ L'effet émasculant du féminin et du domestique est éminemment apparent dans *Pearl Harbour* (2001) (Weber, 2006, p. 14). L'appel du domestique transforme l'un des protagonistes principaux (Danny, joué par Josh Hartnett) en enfant symbolique : bien qu'il ne soit pas littéralement vilifié par le film, il est important à noter que ce personnage ne reçoit un semblant de rédemption pour sa tiédeur morale que lorsque son sacrifice lui permet de recouvrir pour un instant la manté du mâle adulte.

³² Dans *Collateral Damage* (2002), le féminin et le domestique sont la racine du problème (Weber, 2006, p. 101) : l'attentat qui tue la famille de Schwarzenegger ne se serait pas produit sans l'intervention du domestique. Parallèlement à cette responsabilité causale (bien qu'involontaire), la femme est également présentée comme le personnage le plus fourbe de tous les ennemis du protagoniste, allant même jusqu'à sacrifier sa propre progéniture pour arriver à ses fins. Toujours dans la lignée du soldat en tant que père, les dernières scènes du film montrent justement le protagoniste assumer la paternité de l'enfant maintenant rendu orphelin par ses propres actes de vengeance, aussi justifiés soient-ils.

³³ On pourrait également décrire le phénomène non pas comme un renouveau mais comme un retour aux sources vers des dynamiques morales plus pures, plus proches de l'esprit de la Frontière et de ses combats constants entre « civilisation » et « barbarie ».

violence prend toutefois le champ lexical du sacrifice et de la tragédie lorsque ce sont les Américains qui tombent au combat : l'acte du combat et la profession de soldat (du moins ceux qui sont américains) ne sont pas définis tant par le bain de sang des ennemis tués par milliers, mais plutôt par le sacrifice du sang du soldat américain. L'histoire à raconter est un drame dans lequel le rôle de la victime est joué par le soldat américain tombé au combat pour défendre les idéaux de sa patrie, celui du bourreau, implicitement ou explicitement, par le soldat ennemi (Williams, 1991, p. 42; Dittmar et Michaud, 1990, p. 104; Boggs et Pollard, 2006, p. 65).

Ces archétypes du soldat subiront des modifications à travers le temps, au fil des remises en question de la moralité des expéditions militaires. La clarté morale de la Deuxième Guerre mondiale sera exploitée cycliquement par toute une série de films la glorifiant et ramenant constamment l'image du soldat héroïque à l'avant-plan (Slotkin, 1993, p. 317), les certitudes (perçues) de l'époque étant souvent utilisées comme baume et guide moral dans des situations contemporaines ambiguës (Weber, 2006, p. 27). C'est en effet vers ses mythes guerriers que l'Amérique se tourne afin de trouver des repères moraux, sous forme d'analogie et de répétition du passé (Weber, 2006, p. 8). Cette clarté a beau être rassurante, elle sera de courte durée. La guerre de Corée apparaît sur fond de fatigue de l'effort précédent et les artéfacts cinématographiques de l'époque montrent déjà un certain doute : les débats des soldats portent sur des questions sociales de plus en plus marquées³⁴, la guerre est, quant à elle, parfois présentée comme frôlant l'absurde ou le charnier sans raison (Basinger, 2003, p. 161)³⁵.

³⁴ Les questions du racisme et des droits civiques sont abordées au sein d'une pluralité de films : l'apparition d'unités noires au sein de bataillons blancs fait entrer en scène les images de racisme entre soldats ou les remises en cause de la pertinence pour les soldats noirs de se battre à l'étranger alors qu'on leur refuse des droits à la maison.

³⁵ La guerre ne revêt plus nécessairement le manteau de la croisade. La représentation de l'état-major devient de plus en plus critique ; les sacrifices des soldats sont présentés comme évitables ou futiles, souvent pour un bout de terrain relativement inutile ou alors sur toile de fond de négociations de cessez-le-feu qui tardent à aboutir. Un excellent exemple est le film *Pork Chop Hill* (1959).

Cette ambiguïté atteindra son paroxysme au sein du cinéma sur la guerre du Vietnam. Les mutations du genre cinématographique à cette époque nous intéressent particulièrement, à savoir les vagues de films parfois considérés comme plus critiques de la guerre au Vietnam³⁶, ainsi que la vague de films portant sur un héros surhomme et l'obtention de la victoire après-coup³⁷. Dans ces deux cas, la représentation du soldat en tant que victime s'accroît. Dans le premier cas, les œuvres le représentent à la merci à la fois de l'ennemi nord-vietnamien, des civils qu'il est censé défendre, mais également attaqué par le territoire lui-même. La nature du Vietnam est ennemie (Dittmar et Michaud, 1990, pp. 62); l'interne lui-même apparaît comme un théâtre parfois hostile dans certains films se concentrant sur le retour au pays (Dittmar et Michaud, 1990, p. 104; Boggs et Pollard, 2006, p. 103-105; Weber, 2006, pp. 51-52). La guerre n'a plus de sens, les soldats y sont envoyés comme des vaches à l'abattoir. Leur rôle de victime persiste même une fois leur mission accomplie : leur retour se fait dans l'opprobre, les parades qui leur sont dues, comme leurs pères avant eux, sont remplacées par des manifestations anti-guerres lors desquelles ils sont accusés d'avoir commis des atrocités. Leur rôle passe de missionnaire à figure messianique : le soldat représente le fils de l'Amérique renié par son pays. *Platoon* (1986) ira même, par des scènes de bras en croix et par un choix judicieux des noms des personnages, jusqu'à faire du protagoniste principal une figure christique. La persistance du professionnalisme des soldats malgré l'ingratitude du pays, les cauchemars et traumatismes qui les habitent, et le sang versé à l'étranger sont soulignés à travers la

³⁶ Nous inscrivons dans cette catégorie la majorité des grands films cultes portant sur la guerre du Vietnam, à savoir dans une première vague critique, des œuvres telles que *The Boys in Company C* (1978), *Coming Home* (1978), *Apocalypse Now* (1979), puis dans une seconde, *Platoon* (1986), *Full Metal Jacket* (1987), etc. Une littérature abondante existe sur cette catégorie de films, couvrant surtout les enjeux genrés ou alors la transformation victime-bourreau. Les questions raciales ne sont souvent abordées que brièvement dans la majorité des œuvres consultées. Cette littérature assigne parfois à ces œuvres un portrait beaucoup moins critique que leur réputation leur accorde.

³⁷ Nous inscrivons dans cette catégorie une majorité de films d'action produits au début des années 1980 dont l'enjeu consiste à retrouver des prisonniers de guerre: la série des *Missing In Action* (1984-1988), *Rambo II* (1985), etc. Ces films ne sont pas considérés comme critiques mais sont d'un intérêt particulier quant à la représentation du soldat.

majorité des films sur le Vietnam : même si certains films montrent un regard plus critique, on invite souvent le spectateur à développer un puissant respect envers le vétéran et à glorifier encore plus la symbolique patriarcale de cette profession (Dittmar et Michaud, 1990, p. 204; Boggs et Pollard, 2006, pp. 37-38; Weber, 2006, pp. 40-41).

Le calvaire du vétéran en tant qu'homme brisé n'est toutefois pas éternel. Une autre vague de films sur le Vietnam, sous sa forme la plus commune du film d'action, lui donnera la possibilité de reprendre sa masculinité et même de prétendre à la victoire³⁸. Mettant en vedette des personnages ayant combattu durant la guerre du Vietnam, ces films montrent le retour du vétéran à son ancien champ de bataille afin de rescaper les soi-disant prisonniers de guerre qui y croupissent toujours. Leur vie ne sera pas sacrifiée et le vétéran est là pour s'en assurer. En sauvant ces hommes brisés et prisonniers, c'est l'Amérique entière que le vétéran vient réparer, sortir de sa torpeur ou de son marasme moral et efféminé (Basinger, 1993, p. 191; Weber, 2006, pp. 31, 41, 56). Il vainc le Vietnam, car il a assimilé son ennemi : il maîtrise et impose sa domination sur la nature, transformant péril de jadis en outil domestiqué, connaît l'embuscade et s'en sert avec brio, et bat ses ennemis à leur propre jeu, ultime triomphe (Dittmar et Michaud, 1990, p. 62). Souvent mis en opposition avec les bureaucrates et politiciens (représentés comme ultimement féminins, tordus et la cause de la défaite originale), le soldat triomphal (donc ayant trouvé la bonne méthode pour gagner) propose implicitement comme solution pour assainir la politique étrangère (et domestique) américaine de retourner aux valeurs masculines claires, efficaces (Williams, 1991, p. 42). La guerre n'a jamais cessé de pouvoir être gagnée de cette manière : la défaite américaine ne relève pas d'un engagement stratégique illégal, immoral ou impossible à remporter, mais plutôt de l'oubli des véritables et intemporelles valeurs martiales que le soldat/vétéran/messie/père incarne

³⁸ *Missing in Action* (1984), *Rambo : First Blood Part II* (1985) sont des classiques de cette vague de films.

à nouveau et ramène à la patrie.

La période post guerre froide amène également son lot d'évolutions dans la représentation du soldat. L'interventionnisme justifié par l'endiguement de la menace communiste doit actualiser sa raison d'être : la prévention du génocide et le devoir humanitaire deviendront le mot d'ordre. Le cinéma américain va reproduire cette vocation d'intervention morale universelle au sein d'une pluralité de films des années 1990. Le soldat américain y est encore représenté en héros/missionnaire, mais la teneur du débat moral change : une transformation du soldat est souvent nécessaire, le contact avec l'atrocité, avec le mal qui perdure, agissant généralement en tant qu'élément déclencheur de cette transformation d'un jeune homme à la boussole morale floue et ambiguë à un héros malgré lui. L'intervention des forces armées ne se fait plus sur la base de la sauvegarde du monde libre contre l'ennemi totalitaire, mais plutôt par l'impossibilité morale de rester les bras croisés devant le génocide, l'aggression territoriale, etc. La place des alliés devant cet impetus moral est variable. Certains films présenteront en effet les alliés récalcitrants comme des lâches³⁹. D'autres soulignent au contraire le bien-fondé de leur scepticisme⁴⁰. Le soldat américain combat alors pour l'humanité entière, que celle-ci en soit consciente ou non. Ce code moral auto référentiel⁴¹ est en fait la continuité du trope du sauvetage du

³⁹ Le film *Behind Enemy Lines* (2001) est un bon exemple d'un discours visant à présenter le scepticisme des alliés (ici le commandement militaire français) comme un prétexte à la lâcheté.

⁴⁰ Nous pouvons ici prendre *Apocalypse Now Redux* (2001) en tant qu'exemple, en particulier la scène de dialogue entre les anciens militaires français restés au Vietnam et la troupe d'américains menée par Charlie Sheen, scène durant laquelle les premiers expliquent aux seconds la folie de leur invasion.

⁴¹ Selon Cynthia Weber (2006), les caractéristiques du code moral du soldat américain post guerre froide sont les suivantes: 1. L'intention derrière l'intervention doit être de bonne volonté, 2. Elle doit s'inscrire dans l'appel moral dont sont investis les États-Unis, à savoir la prévention du génocide et du viol des droits universels, 3. L'usage de la supériorité militaire peut faire une différence et est un outil adéquat lorsqu'utilisée à des fins moralement justifiables, 4. L'acte d'intervention est posé parce que les États-Unis ne peuvent pas tourner les yeux devant des atrocités : leur héroïsme est donc une caractéristique naturelle à laquelle le soldat américain ne peut désobéir. Cette dernière caractéristique renvoie au concept de « reluctant hero », l'homme normal qui est inexorablement plongé dans un conflit et qui s'élève aux standards de l'héroïsme, malgré un passé parfois trouble et des remises en question, sa nature faillible mais ultimement héroïque

vétéran, maintenant présenté sous la forme du reste de l'humanité attendant un berger, une évolution du récit qui tente d'infuser un sentier moral clair à l'interventionnisme américain : un prétendu abandon de soi pour le bien collectif (Weber, 2006, p. 56). L'ambiguïté morale des détails de l'opération ne vient pas remettre en question cette dynamique. Peu importe si les politiciens ayant décidé de la guerre sont corrompus, si l'allié d'hier est l'ennemi de demain terré dans l'ombre, si les ramifications d'un acte sont insondables : devant ces incertitudes angoissantes, la certitude de l'acte moral doit guider les actions des soldats à l'étranger. La confrérie d'armes devient alors la seule dynamique morale ancrée dans la certitude : elle est le point de départ de la moralité américaine (et de la famille américaine⁴², ramenant au rôle de père du soldat) en temps troubles (Weber, 2006, p. 40).

La littérature existante a beau avoir scruté en profondeur la place du soldat et la symbolique qui lui est rattachée, le soldat noir et sa représentation cinématographique ne sont généralement abordées que superficiellement. Bien que la place du noir au sein de la culture populaire ait évolué depuis l'époque des ménestrels blancs maquillés en « blackface », certains tropes et archétypes ont perduré à travers le temps : le cinéma de guerre ne fait pas exception. Nous avons déjà abordé, par le biais de *Birth of a Nation* (1915), une partie des tropes démonisants, infantilisans et réducteurs envers les noirs au sein du cinéma américain. D'autres clichés similaires existent⁴³ et en faire la taxonomie est une tâche monumentale. L'un de ceux qui nous intéressent en particulier, et qui est très commun dans le cinéma, est la mise en opposition d'un personnage jouant l'exemple noir « positif » et d'un autre jouant son

permettant de mieux tisser un lien avec le spectateur.

⁴² Il y a un usage récurrent de la symbolique ou du langage familial en lien avec la communauté des soldats au sein des artefacts culturels traitant de cette question. Un exemple flagrant serait la série-télé culte *Band of Brothers* (2001) ou alors le « documentaire » *Brothers in Arms* (2003) avec le candidat démocrate à la présidence en 2004 et actuel secrétaire d'État américain John Kerry.

⁴³ Hughey (2009, p. 545) mentionne entre autres stéréotypes le bouffon, la brute sexuelle déviante, le danseur exotique ainsi que certains stéréotypes apparus au fil du temps, comme l'homme noir déssexualisé, dont le porte étendard sera Sidney Poitier.

opposé binaire. Leur antagonisme, avec les déviances clairement établies et attachées à l'exemple négatif, délimite alors les barèmes acceptables pour un noir. Le bon noir est celui qui reconnaît qu'il doit, pour s'épanouir, sortir du ghetto et être éduqué (par l'armée, dans le contexte d'un film de combat), les détails de cet exil évoluant selon le contexte culturel (Lyne, 2000, p. 41-42). Cette éducation prend les allures d'un processus d'assimilation qui emmène le « bon noir » à adopter les valeurs et raisonnements des blancs (Chan, 1998, p. 46).

Dans certains films ayant la réputation d'être plus critiques, le soldat noir se fait parfois porte-parole des inégalités vécues par ses confrères et concitoyens. Bien que cette dénonciation puisse être considérée comme un potentiel élément critique, celle-ci est souvent accompagnée d'un vif plaidoyer pour le patriotisme malgré tout : son dévouement au conflit du jour est un reflet de son patriotisme et de sa place au sein de la communauté américaine (Weber, 2006, p. 37). Cet archétype positif est souvent juxtaposé à un personnage noir subversif, violent, menaçant, oisif, dangereux et apatride, afin de souligner l'intégrité morale du premier et les dangers de succomber au radicalisme, incarnés par le deuxième (Woodman, 2001, p. 54). La mise en valeur de l'accommodation graduelle plutôt qu'une alternative radicale, souvent présentée dans les médias par l'opposition entre un Martin Luther King « positif » et un Malcolm X « négatif » (Lyne, 2000, p. 41), agit, selon plusieurs auteurs, comme un réconfort pour les spectateurs blancs quant à la possibilité d'une réconciliation ne remettant pas en cause les liens de domination économique et culturelle existants, tout en donnant un guide vers l'obtention du statut de membre de la famille américaine pour les noirs (Hughey, 2009, p. 550 ; Dittmar et Michaud, 1990, p. 171 ; Early, 2003, p. 38, Chan, 1998, p. 36).

Cet œil favorable à la réconciliation graduelle, accommodante et assimilatrice, mais qui ne remet aucunement en question les inégalités existantes, s'exprime

également dans le personnage, plus récent, du « nègre magique »⁴⁴. Cet archétype a un rôle précis, celui de transformer des hommes blancs désaffectés en les remettant sur le droit chemin patriarcal, par pur sacrifice de soi et de ses propres opportunités (Hughey, 2009, p. 544). Bien que la littérature existante fasse état de ces discours simplistes binaires, peu d'ouvrages sont dédiés principalement à la place du noir au sein de la symbolique du soldat américain. Nous estimons que ce vide académique mérite d'être meublé et espérons que la présente recherche parviendra à éclaircir un tant soit peu ces enjeux. Nous tenterons, tout au long de notre réflexion, de porter attention à l'usage de ces stéréotypes et dynamiques binaires afin de souligner comment un film peut dresser un portrait souhaitable (et à atteindre) pour un noir.

⁴⁴ Hughey (2009, p. 556-568) postule 8 caractéristiques à l'archétype du « nègre magique ». 1) Précarité économique : ceci renforce le préjugé selon lequel le noir est inhéremment destiné à être pauvre et sous-éduqué. Il entretient une relation infantile avec le domaine économique, le domaine du blanc. 2) Pauvreté culturelle : ses habitudes de vie reflètent son manque d'éducation (poulet fris, cigarette, jargon populaire). 3) Sagesse folklorique : le noir entretient un lien privilégié avec le monde spirituel. 4) Disparition opportune : après avoir servi de tremplin à l'homme blanc, le nègre magique doit disparaître, sous peine, pour le film, de devoir expliquer comment leur amitié résiste aux inégalités qui les entourent, maintenant que le blanc a retrouvé son rôle dominant. 5) Pouvoirs magiques : l'Autre est ainsi essentialisé et la différence est renforcée. 6) Mobilité socioéconomique individualiste : le travail acharné est la solution (individuelle) aux problèmes sociétaux, l'action collective est évacuée du portrait. 7) Instruction morale aux blancs seulement : le nègre magique transmet ses leçons morales à l'homme blanc. Il n'est pas là pour aider les noirs à s'émanciper. 8) Revigoration de la sexualité blanche : le nègre magique rend l'homme blanc plus désirable aux yeux de sa femme ou de sa copine et lui donne des conseils sur la séduction. Ceci réaffirme le caractère sexuel et primitif du noir qui peut remasculiniser un homme castré par la modernité. 9) Hégémonie blanche : le nègre magique est non seulement un tremplin pour l'homme blanc, il tente également de se distancer des traits de caractères et des gens non-blancs. 10) Le détachement matériel et l'importance du spirituel : le nègre magique transmet des leçons traduisant la supériorité d'un droit chemin spirituel sur l'acquisition de biens matériels.

CHAPITRE 2

LE CINÉMA DE LA GUERRE DE CORÉE

2.1 La guerre de Corée

Quelques années à peine après la victoire américaine de la Deuxième Guerre mondiale, le spectre de la guerre refaisait surface. Le conflit le plus meurtrier de l'histoire de l'humanité n'allait pas être le dernier, ni même accorder quelques décennies de paix stables. Le 25 juin 1950, des colonnes de chars d'assaut, soutenus par un feu d'artillerie et accompagnant des divisions d'infanterie nord-coréenne, traversent le 38ème parallèle et envahissent la Corée du Sud. Il devient rapidement évident que les Sud-Coréens ne peuvent endiguer l'avancée des forces communistes qui finissent par prendre le contrôle de la quasi-totalité de la péninsule coréenne. L'entrée en guerre des États-Unis et des forces onusiennes viendra renverser le momentum et chassera les Nords-Coréens jusqu'aux portes de la frontière chinoise, du moins jusqu'à l'intervention de plus de 2 millions de soldats issus des rangs des forces armées chinoises, venus à la rescousse de leur allié communiste. Nous ne nous éterniserons pas sur les discussions de palais ayant mené à l'intervention d'un camp ou d'un autre, quoiqu'un survol de ces discussions est des plus passionnants et permet une mise en contexte des événements, surtout en ce qui concerne les discussions au sein de l'exécutif américain quant aux possibles interventions communistes et les tractations entre alliés communistes quant à l'implication de la Chine et de l'URSS dans le conflit. (Warner, 1980, p. 103; Weathersby, 1999, p. 95)

La guerre de Corée débute donc comme une guerre de manoeuvres où un va-et-vient amènera tour à tour les forces nord-coréennes puis les forces occidentales au seuil de la victoire. Avec l'intervention chinoise elle se cristallisera, à partir d'octobre

1951 en une guerre de tranchée relativement statique et coûteuse en vies humaines et qui se perpétuera durant les 2 ans de négociations de cessez-le-feu à Panmunjon (Millett, 2001, p. 932). Le contraste entre la victoire héroïque du dernier grand affrontement et cette guerre limitée (la bombe atomique n'y sera pas utilisée) d'où personne ne semblait pouvoir émerger en vainqueur incontesté allait marquer l'imaginaire collectif. Les sondages d'opinion de l'époque révèlent un effritement considérable du soutien envers ce conflit armé et une remise en question de la nécessité morale d'y participer (Suchman, Goldsen et Williams, 1953, pp. 172-173 et 184).

Ce point de vue est fréquemment véhiculé ou du moins évoqué par les produits de la culture populaire de l'époque et le cinéma n'y fait pas exception. Alors que le conflit mondial précédent était généralement présenté comme une noble croisade, la guerre de Corée recevra un traitement beaucoup plus ambiguë: certains films choisis pour notre analyse évoquent ce dilemme de manière explicite, certains reprenant le flambeau rhétorique de l'obligation morale (*Steel Helmet* et *All the Young Men*), d'autres soulignent l'aspect héroïque des combattants américains (*The Bridges at Toko-Ri* (1954), que nous avons mis de côté pour la présente analyse compte tenu de l'absence de personnage noir important), encore d'autres présentant une vision plus critique du bien-fondé de l'intervention américaine (*Pork Chop Hill*). La guerre de Corée est également le premier conflit dans lequel l'ensemble des forces armées américaines ne feront plus l'objet de la ségrégation, du moins officielle: blancs et noirs sont mélangés au sein des différentes unités, y compris celles affectées au combat. La discrimination, elle, n'est certainement pas terminée. À cet effet, l'historiographie tracée par Bowers, Hammond et MacGarrigle dans *Black Soldiers, White Army: The 24th Infantry Regiment in Korea*, est révélatrice des injustices subies par les troupes afro-américaines. Certaines déclarations consignées dans ce livre, faites par des soldats afro-américains, présagent de certains enjeux traités au sein des films analysés dans ce chapitre, notamment la nécessité morale de participer à une

guerre par exigence patriotique alors que leurs droits sont bafoués ou limités en terre américaine (Bowers et al., 1996, p. 65). Comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent, l'escouade et les interactions entre ses membres agissent en tant que théâtre de débats politiques légitimant certaines options et en démonisant d'autres. La loyauté, le patriotisme, ce qu'est un bon soldat (noir et/ou blanc), voici certains des enjeux soulevés par les oeuvres que nous allons analyser.

2.2 Steel Helmet

Steel Helmet (1951), tourné 1950, en dix jours, avec un budget de 104 000\$ (Early, 2003, p. 36), est un exemple classique du cinéma de guerre de Corée et l'un des premiers films portant sur ce conflit. On constate la présence des tropes mentionnés au premier chapitre et en annexe: on y retrouve le personnage principal bourru, viril et expérimenté (le sergent Zack, joué par Gene Evans), la mascotte⁴⁵, le combat ultime pour tenir une position devant un ennemi vastement supérieur en nombre⁴⁶, l'ennemi perfide qui a recours à l'embuscade en se cachant derrière des habits de non-combattants, les frictions entre les officiers et les simples soldats, etc.. Nous y trouvons également le trope de l'escouade en tant que microcosme représentant l'«ensemble» de la population américaine, notamment par la présence d'un personnage d'origine latine ou italienne, plusieurs blancs à la virilité combative, un jeune naïf, un bel homme éduqué et objecteur de conscience (qui bien sûr changera d'idée au cours du film), mais surtout par l'inclusion d'un noir et d'un Américain d'origine japonaise. *Steel Helmet* a également une autre qualité qui le rend intéressant pour les besoins de notre réflexion: tourné durant la guerre de Corée et traitant spécifiquement de cet enjeu, il est l'un des rares films «d'actualité» ayant

⁴⁵ Jouée par un acteur sino-américain présenté comme étant sud-coréen qui suit les protagonistes à travers leur mission et fournit, par sa naïveté et sa mort aux mains de l'ennemi, un prétexte à un attendrissement émotif du personnage principal.

⁴⁶ Le «last stand».

mobilisé un acteur noir dans un rôle important.

Le film dédie beaucoup de temps à mettre en valeur la loyauté et la dévotion à l'armée américaine du protagoniste noir, le caporal-médecin Thompson, joué par James Edwards. La mise en scène de son entrée et le processus de son acceptation comme étant un véritable soldat patriote laisse toutefois initialement place à l'ambiguïté, comme si le spectateur pourrait avoir des motifs légitimes de douter de sa bonne volonté. Elle mérite donc qu'on s'y attarde.

Le personnage nous est introduit de nuit, dans ce qu'on devine être une forêt remplie de brouillard faisant office de métaphore pour le suspense, l'inconnu et le danger, non seulement quant à l'endroit (la Corée), mais également quant au caporal Thompson lui-même. La trame sonore vient également étayer cette présomption d'une musique stressante qui ira en crescendo jusqu'à quelques secondes après l'apparition de James Edwards, lorsque celui-ci sort du brouillard et parle, et non pas tout de suite après son apparition: cette non-synchronisation n'est pas naïve et reproduit le sentiment d'incertitude qui plane initialement sur la bonne volonté du caporal Thompson. Ceci se transpose dans le jeu des acteurs: bien que ce dernier soit clairement, de par son uniforme et sa couleur de peau, un soldat américain, le sergent Zack le regarde avec un air agressif et suspicieux. Tout ceci semble faire écho à la réputation qu'avaient les noirs, dans l'armée et au sein de la population civile, d'être plus prompt à désertir que les blancs (Bowers, 1996, p. 65).

Pendant que le caporal Thompson s'occupe de la blessure du sergent, les deux entament une discussion qui vise à faire comprendre au spectateur la dévotion du soldat noir à la cause. Le sergent le questionne sur son histoire et le caporal explique sa situation: il est seul, car les troupes chinoises ont capturé et exécuté son peloton, l'épargnant afin qu'il puisse soigner leurs blessés. S'ensuit le dialogue suivant.

Zack: I guess you had plenty of chances to see how the Reds treat you guys.

Thompson: They hate our guts.

Zack: It's not what Jo Stalin says!

Thompson: There are 15 men out there to prove it.

Cet échange présage une image récurrente au sein du cinéma sur la guerre de Corée et à moindre mesure, de la guerre du Vietnam, c'est-à-dire la propagande communiste encourageant les soldats noirs à désertir le camp de leurs oppresseurs historiques pour se joindre au bloc communiste et la crainte de certains militaires blancs quant à la fiabilité des troupes noires devant cette tentation. Ici, le caporal Thompson vient souligner ce qui attend tout soldat qui nourrirait l'illusion du communisme comme un système meilleur pour les minorités ethniques de la population américaine, mettant du même coup en relief la bienveillance du camp américain. Le prochain échange vient mettre fin à la méfiance du sergent Zack: lorsque le caporal Thompson révèle qu'il était également enrôlé lors de la dernière guerre, le sergent lui demande de quelle unité il faisait partie. Le spectateur du 21^e siècle ne comprendra peut-être pas la référence, mais celui des années 1950 certainement: le caporal déclare qu'il avait été affecté au fameux Red Ball Express, unité de convoi de marchandises, métier exercé majoritairement par des noirs, ayant parcouru l'Afrique et l'Europe, pour ensuite se porter volontaire dans la 16^e unité d'infanterie de la 1^{re} division. Le sergent réplique alors qu'il se rappelle la formation de cette unité, dont l'existence avait comme but de prouver que les noirs pouvaient se battre et non pas simplement conduire des camions. Il lui révèle alors, un certain sourire aux lèvres, comme s'il en avait entendu assez pour lui faire confiance, que lui aussi faisait partie de la 16^e. Cet échange clôt la scène, ce qui en dit long sur son importance symbolique: la participation à l'effort de guerre précédent puis à celui-ci n'est qu'un début de preuve du patriotisme du caporal Thompson. C'est, au final, le comportement de son unité (donc de lui-même, par extrapolation) en temps de guerre,

comportement sous-entendu comme honorable, qui en fait un soldat accepté par le sergent Zack, éliminant finalement tout doute quant à une tentation ou tentative de désertion ou de défection.

La mise à l'écart de ce doute ne signifie pas pour autant que le soldat noir soit traité d'égal à égal ou avec respect. Dans la scène suivante, alors que les deux protagonistes et leur mascotte dévorent des boîtes de conserve subtilisées à l'ennemi, le sergent questionne le caporal quant à sa vie dans la période d'entre-deux-guerres. Thompson déclare, avec un sourire et un regard qui trahissent une grande fierté, qu'il est retourné à l'école, grâce au G.I. Bill, afin de devenir chirurgien. Sa confiance se voit récompensée par le sergent qui le nargue en lui demandant dans quelle boucherie il a fait ses études. Thompson réagit avec un regard de dédain et d'orgueil flétri. Le sergent Zack enchaîne en lui disant de ne pas se mettre trop à l'aise et qu'ils doivent se remettre à marcher. L'attitude de Thompson est évidente: il semble fatigué d'avoir constamment à se prouver alors que ses gestes, passés et présents, parlent d'eux-mêmes et devraient être suffisants, n'eût été la couleur de sa peau. D'autres scènes dans le film souligneront le fait que le noir est parfois pris trop rapidement pour un potentiel ennemi: ce sera le cas lorsque le sergent Zack fera feu sur Thompson pendant la nuit, ayant cru qu'il s'agissait d'un soldat ennemi. Il se peut que cette scène ait été ajoutée au film sans qu'on lui prête une quelconque importance. Toutefois, le film passe beaucoup de temps à explorer la question de la loyauté du caporal et de l'ingratitude dont il fait l'objet; il est donc fort possible que cette scène soit tout sauf naïve, mais qu'elle représente, par sa symbolique, l'allié (ou ce qui devrait être «un des nôtres») qu'on attaque par ignorance ou peur.

Afin de solidifier la sympathie de l'audience pour les déboires du caporal Thompson, le film insiste lourdement pour qu'il soit perçu comme le parangon de la bonne volonté et du dévouement envers ses confrères. Par exemple, lorsque le sergent Zack refuse le commandement de l'escouade de soldats récemment rencontrés, de

toute évidence des recrues, exception faite d'un ou deux d'entre eux, c'est le caporal Thompson qui, d'une voix douce et d'une main délicatement posée sur le bras du sergent, lui rappelle que sans lui, ces recrues seront dans un pétrin potentiellement mortel. Son intervention, et le son de coups de feu au loin, font changer d'avis le sergent Zack; heureusement, car l'escouade, sans son aide, marchait directement dans un guet-apens. Le pinacle de ce traitement du soldat noir comme un patriote dont la reconnaissance se fait attendre se trouve toutefois dans une scène ultérieure, adéquatement intitulée: «I am an american». Après avoir capturé un officier communiste⁴⁷ et l'avoir blessé ce faisant, la troupe, réfugiée dans un temple bouddhiste, attend des renforts. Le caporal Thompson s'affère à panser les blessures de l'officier communiste, celui-ci devant entamer, escorté par le sergent Zack, une marche forcée vers le camp américain afin d'y être interrogé. S'ensuit une discussion entre le caporal Thompson et l'officier communiste au cours de laquelle ce dernier ridiculise la loyauté de Thompson au pays qui a tenu ses ancêtres en esclavage.

Officier communiste: I just don't understand you. You can't be in the army unless there's a war, even then it's difficult. Isn't it so?

Thompson: That's right.

Officier communiste: You pay for the ticket, but you still have to sit in the back of a public bus, isn't that so?

Thompson: That's right. A hundred years ago I couldn't even ride a bus. At least now I can sit in the back. Maybe in 50 years, I can sit in the middle. Someday even up front. Some things you just can't rush, buster.

Officier communiste: Stupid man.

Thompson: You're the stupid, 'cho. Why don't you get wise, buster?

Cette conversation, de toute évidence, sert à mettre en relief la dévotion

⁴⁷ Le film mentionne son rôle, dans la liste des acteurs, comme «The Red».

patriotique du caporal Thompson malgré les injustices dont les noirs sont victimes, tant à ce qui a trait au service militaire qu'aux droits civils. Elle confère également un caractère rassurant au caporal Thompson et donc à l'image des (bons) soldats noirs: la réconciliation entre blancs et noir est possible, idéalement graduelle et non pas drastique ou révolutionnaire. Les opprimés ne tiendront pas rigueur et seront même reconnaissants.

L'assaut des forces communistes contre le temple bouddhiste viendra cimenter la loyauté du soldat noir. Devant le massacre de ses confrères, celui-ci arrache ses insignes de la Croix Rouge et manipule la mitrailleuse d'assaut pour repousser les communistes en mettant de côté son vœu de ne plus tuer personne. Sa dévotion avait déjà été clairement établie et resoulignée ad nauseam; sa prouesse au combat ne fait maintenant plus aucun doute. Son acceptation totale est alors explicitement soulignée dans la dernière scène du film. Lorsque le lieutenant menant les renforts jusqu'au temple constate l'étendue des dégâts, celui-ci demande au sergent Zack à quelle unité il appartient pendant que la caméra présente, en gros plans, les derniers survivants de l'attaque: le sergent, le jeune naïf, l'américano-japonais et le noir. La réponse du sergent vient cimenter l'appartenance au groupe (et à la nation) de tous ceux qui ont fait partie de la mission: «United States Infantry».

2.3 Pork Chop Hill

Pork Chop Hill (1959) est un autre opus classique sur la guerre de Corée, et, tout comme *Steel Helmet*, perpétue les tropes propres au genre cinématographique de cette époque. Le film aborde l'enjeu des soldats noirs, mais y consacre beaucoup moins de temps que *Steel Helmet* (1951) ou encore *All the Young Men* (1960). Les deux protagonistes principaux sont le lieutenant Clemons, joué par Gregory Peck, et le lieutenant O'Hashii, joué par George Shibata. Les deux seuls protagonistes noirs

qui se voient octroyer une quelconque personnalisation ou rôle autre que simple figurant sont James Edwards (protagoniste de *Steel Helmet*), qui n'obtient que quelques lignes de dialogue, dans le rôle du caporal Jurgens et Woody Strode, dans le rôle plus important du soldat Franklin, prompt à désertir. Bien que *Pork Chop Hill* précède les rôles cinématographiques plus connus de Woody Strode, notamment au sein de *Spartacus* (1960) et *Sergeant Rutledge* (1960), sa notoriété était déjà établie, en tant que joueur de football américain au sein des clubs universitaires puis d'équipes faisant partie la NFL. Le film raconte l'histoire d'une unité militaire chargée de reconquérir et maintenir le contrôle sur une colline quelconque dont l'importance stratégique est minime, mais qui demeure un point de contention symbolique au sein des pourparlers de paix entre les forces onusiennes et communistes. L'action sur la colline, consistant surtout en scènes de combats contre des forces communistes en supériorité numérique, est fréquemment entrecoupée de temps d'arrêt où le spectateur est amené à constater la lenteur des pourparlers et la déconnexion entre l'état-major et les troupes au sol. Nous sommes ici dans une dynamique de représentation de la guerre qui prendra de plus en plus de place au sein de la cinématographie américaine portant sur la guerre de Corée et du Vietnam: la guerre est un enfer qui ne fait pas de sens et où meurent inutilement des hommes pour des raisons politiques et par les décisions inadéquates des hauts-gradés cachés loin des lignes de combat.

Le rôle du soldat Franklin en est un peu reluisant. Celui-ci fait son entrée après une vingtaine de minutes et on devine tout de suite la tâche ingrate qui lui est réservée: celle de l'homme qui feint les blessures et tente par tous les moyens de se dérober au combat. L'escouade escalade la colline silencieusement, de nuit, pensant pouvoir surprendre les forces communistes. Cet espoir s'avère de courte durée, car ils sont alors accueillis par la voix d'un officier de propagande communiste, diffusée par un système de haut-parleurs. Alors que la voix prononce les mots «This is not your war», la caméra fixe un bref instant le soldat Franklin en premier plan. Son pas

ralentit perceptiblement et son regard en est un de terreur. Pendant que les haut-parleurs enchainent avec un hymne funéraire, la caméra se recentre sur le soldat Franklin qu'on voit se lancer dans un cratère d'obus, avant même qu'un seul coup de feu soit entendu. Un autre soldat blanc s'approche de lui et lui demande s'il est blessé. Woody Strode répond par l'affirmative et le soldat blanc, naïf et de bonne volonté, s'inquiète de son sort et propose de rester avec lui, ce que Woody refuse catégoriquement: c'est chacun pour-soi, au diable la fraternité et la camaraderie. C'est alors que le lieutenant Clemons s'interpose, comprend immédiatement la supercherie et ordonne au soldat Franklin d'emboîter le pas. Celui-ci refuse initialement d'obtempérer et de lui signaler son identité, craignant, dans le premier cas, la mort et, dans l'autre, les représailles, mais finit par suivre le lieutenant Clemons. Lorsque les forces communistes attaquent, le soldat Franklin se cache à nouveau, cette fois derrière une souche d'arbre. Le lieutenant se rend compte de sa couardise et retourne en arrière pour le chercher en lui promettant que s'il ne le suit pas, ce sera 10 ans en prison militaire qui l'attendent. La peur dans le regard de Woody Strode laisse place à l'agressivité; le lieutenant Clemons lui lance alors de ne pas envisager de tour de passe-passe et lui ordonne de rester à la même hauteur que lui. Cette réplique semble indiquer que Franklin est à risque de tuer son officier afin de pouvoir sauver sa peau, pratique qui sera amplement représentée dans le cinéma du Vietnam, à savoir le «fragging».

Dans ce qui semble être une volonté de nuancer cette présentation du protagoniste noir principal, le film nous montre, dans les minutes suivantes, le comportement de deux autres soldats noirs, dont le personnage que joue James Edwards, le caporal Jurgens. Celui-ci apparaît brièvement et s'occupe de garder la discipline dans les rangs, enjoignant un soldat blanc ayant perdu son fusil à en prendre un et à continuer l'assaut, pendant qu'un autre soldat noir sert de relais entre le lieutenant Clemons et les escouades séparées sur différents flancs de la colline. Cette mise en opposition de deux «types» de personnages noirs est accentuée dans la

scène subséquente. Alors que Franklin tente à nouveau de fuir le champ de bataille, cette fois en prétextant raccompagner un soldat blessé au quartier général, le caporal Jurgens se voit confier la responsabilité de veiller sur Franklin. Il l'enjoint de retourner dans les rangs en lui assurant qu'il l'aura à l'oeil. Cachés dans la tranchée, le soldat Franklin demande au caporal Jurgens pourquoi il le surveille ainsi, tout en lui saisissant le poignet. La caméra est fixée sur les deux soldats noirs adossés à la tranchée, les deux poignets bien en vue au milieu de l'écran. Un silence de quelques secondes s'installe alors que Jurgens regarde les deux poignets, à la même couleur de peau. L'image n'est pas naïve, mais représente bien la binarité que le film explore quant aux archétypes du soldat noir. La similarité de la couleur de peau n'est pas organique: les acteurs Woody Strode et James Edwards sont tous les deux Noirs, mais leur teinte de peau n'est pas la même, alors que dans cette scène, les deux poignets sont de la même couleur, ce qui suggère un travail de maquillage. Jurgens répond qu'il a intérêt à le surveiller, lui plus que tout autre. Cette scène est d'une importance capitale, car elle sous-entend que le noir loyal à l'armée américaine subirait un déshonneur si un autre noir venait à désertir, et qu'il est de sa responsabilité et à son avantage de veiller au grain: on postule donc que le comportement d'un noir aura des conséquences sur la réputation de tous les noirs et que Jurgens n'entend pas voir «les siens» être perçus comme des déserteurs à cause du comportement de Franklin. La désertion est présentée comme une affaire collective pour les noirs: leur réputation, leur statut de citoyen à part entière, est en jeu et il serait judicieux qu'ils agissent en tant qu'élément de cohésion disciplinaire envers leurs confrères.

L'appartenance à la fraternité des soldats est un thème récurrent de ce film et souligné maintes fois par une panoplie de scènes. Dans l'une d'elles, les escouades, séparées afin de pouvoir prendre contrôle des multiples tranchées, finissent par se rejoindre pour reconquérir l'ancien poste de commandement surplombant la colline. Alors que le caporal Jurgens arme une grenade et s'apprête à la lancer dans le poste de commandement qu'il suspecte être aux mains des communistes, un soldat blanc sort,

grenade à la main. Les deux se regardent et échangent un sourire, puis, en même temps, lancent leur grenade par-dessus les remparts de sacs de sable vers les troupes communistes en déroute. L'ennemi repoussé, ils s'étreignent et le soldat blanc dit au caporal Jurgens: «Brother, am I glad to see you!». La synchronicité du sourire de soulagement puis de l'action conjointe contre l'ennemi parle d'elle-même: les paroles échangées entre les hommes ne font que rajouter à l'évidence de la symbolique de la fraternité. Ces réjouissances servent également à tracer une distinction importante entre Jurgens et Woody, entre les «bons noirs» et les déserteurs: Jurgens est accueilli en tant que «frère» alors que Woody est le seul à rester impassible devant ce qui se passe et les autres lui rendent bien, personne ne venant se réjouir de sa survie ou même reconnaître son existence. L'habit ne fait pas le moine et Woody, malgré son uniforme, n'est pas, de toute évidence, un membre de la fraternité des soldats, groupe qui semble, dans le cas des «bons noirs», faire fi de la couleur de la peau ou du moins en accepter la différence.

Au fil des escarmouches et de la mort graduelle d'une partie de plus en plus grande de la troupe, le film perd de vue le soldat Franklin. Ce n'est qu'au commencement du dernier acte qu'il revient en scène, dans une ultime confrontation avec le lieutenant Clemons. Ce dernier inspecte un bunker qu'il croit vide quand se trace, dans l'ombre, la silhouette du soldat Franklin, fusil braqué sur le lieutenant Clemons. Celui-ci lui ordonne de sortir de sa planque et s'entame le dialogue suivant:

Franklin: Ten years you say, real quick like you say it... 10 years for what, cause I don't want to die for Korea? What do I care about this stinking hill? You ought to see where I live back home: sure ain't sure I'd die for that. I ain't gonna die for Korea, sir, serve ten years for it neither.

Clemons: Chances are, you're going to die like it or not. So am I, whether you shoot me or not. At least we've got a chance to do it in pretty good company. A lot of men came up here last night. They don't care anymore about Korea

than you do. A lot of them have it just as rough at home as you do. They came up and fought: there's about 25 of them left. That's a pretty exclusive club; you can still join them if you wan't to. I'm going to move Franklin, make up your mind.

(Les lèvres de Franklin tremblent. Il baisse son arme et rejoint le lieutenant à l'extérieur)

Le film aborde sporadiquement, à partir de cette scène, le processus graduel d'inclusion du soldat Franklin. Avant l'assaut des forces communistes, on le voit assis dans un trou d'obus, en train de discuter avec les autres soldats sur la différence entre le chow mein et le chop suey, leur expliquant les nuances selon ce qu'il a lu dans la très américaine *Reader's Digest*. Les autres soldats semblent l'accepter. Durant le combat, Franklin se comporte de manière exemplaire: on le voit se battre et transporter un blessé jusqu'à un endroit sécuritaire. Les communistes ont entouré le dernier bunker et tous les soldats américains se mettent à le fortifier en le barricadant de madriers brisés et de sacs de sable. Travaillant côte à côte avec le soldat Franklin à ériger leur construction chambranlante, le lieutenant Clemons lui lance un «Welcome to the club!», ce à quoi Franklin répond, en le regardant sans trace d'animosité dans son regard: «Some club!». La relation normalisée est soulignée à nouveau dans la toute dernière scène du film: alors que la caméra est centrée sur le lieutenant Clemons, les survivants de sa troupe défilent tour à tour. Franklin le regarde, d'un regard presque filial, du moins un de réconciliation: la scène semble suggérer que le déserteur a trouvé, en le lieutenant Clemons, un modèle, un guide qui lui a permis de réintégrer le corps militaire et, par extrapolation, la nation américaine.

2.4 All the Young Men

All the Young Men (1960), réalisé par Hall Bartlett, est un prétexte pour une

discussion sur les dynamiques raciales. De tous les films analysés dans ce chapitre, *All the Young Men* est l'oeuvre qui se concentre le plus sur ces enjeux: il s'agit du thème central du film, et non pas un sujet périphérique ou secondaire. Le film regroupe une poignée de vedettes de l'époque: Alan Ladd (sergeant Kincaid), l'humoriste Mort Sahl (caporal Crane), et le boxeur Ingemar Johansson se voit octroyer le rôle du soldat Torgil ayant joint l'armée pour obtenir la citoyenneté américaine dont il rêve tant. Le rôle du protagoniste principal, le sergent Eddie Towler, revient toutefois à Sidney Poitier, acteur noir ayant déjà raflé, au moment de la parution du film, de nombreuses nominations aux Golden Globes et aux Oscars pour ses rôles dans *The Defiant Ones* (1958) et *Porgy and Bess* (1959), et qui deviendra le premier acteur masculin noir à mettre la main sur la statuette tant convoitée pour son rôle dans *Lilies of the Field* (1963), Hattie Mcfield l'ayant précédé en tant que première actrice noire oscarisée pour *Gone with the Wind* (1939). Le film suit les péripéties d'une escouade d'avant garde devant occuper une ferme logée entre deux montagnes, point de ralliement du reste de la division qui traîne à l'arrière. Après la mort du lieutenant de la troupe, le sergent Towler se voit octroyer par le défunt le commandement de l'escouade, au détriment du plus expérimenté, mais têt, sergent Kincaid. Cette décision ne fait pas l'unanimité dans le groupe et les tensions qui en découlent constituent le coeur du film. Nous nous limiterons ici à l'analyse de quelques scènes particulièrement marquantes.

La scène de la prise de commandement de l'unité par Towler donne rapidement un avant-goût du reste du film. Towler est clairement un soldat exemplaire: c'est lui qui transporte courageusement le lieutenant mortellement blessé et qui en reçoit la bénédiction. Son humilité est également soulignée dans cette scène: il ne s'estime pas comme l'homme idéal pour remplir la mission et suggère plutôt que l'expérience supérieure du sergent Kincaid en fait le chef naturel de la troupe, ce que le lieutenant refuse catégoriquement. Devant l'obstination du lieutenant, Towler accepte le poste et jure au défunt qu'il essaiera de son mieux de prendre soin de ses

hommes et de mener à bien la mission. S'entame immédiatement une crise de leadership: Towler ordonne à un des hommes, le soldat Bracken, joué par Paul Richards, d'enterrer le défunt lieutenant. Celui-ci refuse, et répond:

Bracken: Now, where I come from Towler, the black man does the digging.

Towler, menaçant Bracken de son fusil s'il n'obtempère pas : We are not where you come from.

Le film ne fait pas une exception de ce type de discours raciste: Bracken, quoiqu'il soit le personnage incarnant le racisme le plus extrême, n'est certainement pas le seul à tenir des préjugés contre les noirs. Alors qu'on pourrait s'attendre à ce que le sergent Kincaid, présenté en tant qu'héros, ne partage pas ce point de vue, il semble au contraire qu'il n'y voit pas grand problème: en effet, au lieu de discipliner Bracken, il demeure spectateur de l'échange puis, une fois celui-ci terminé, lance sarcastiquement à Towler qu'il vient de bien entamer son mandat de chef de groupe. Towler lui répond qu'il a besoin de son aide, qu'il sait très bien, tout comme le reste de la troupe, que la tâche de mener l'unité devrait normalement lui revenir. Kincaid répond que le lieutenant en a décidé autrement, mais l'avertit: s'il commet une erreur, il aura affaire à lui. Cet échange représente bien le rôle accordé à Alan Ladd: du moins pour un spectateur contemporain, le personnage du sergent Kincaid n'est pas, d'entrée de jeu, idéalisé quant à ses valeurs. Il semble même faire partie du problème, ou du moins laisser tacitement la situation s'envenimer: cette dynamique sera récurrente tout au long du film.

Arrivés à la maison qu'ils doivent tenir pendant 48 heures, les hommes discutent de ce qu'ils doivent faire: rester pour défendre l'emplacement stratégique et courir le risque de mourir, ou abandonner la mission qui semble perdue d'avance et avoir de meilleures chances de s'en tirer vivant. La scène débute alors que le soldat Bracken exhorte ses collègues à fuir. Un soldat qui fait confiance au sergent Towler

lui répond que celui-ci a promis que le reste des troupes, flanquées de chars d'assaut, arriveraient d'ici 48 heures. Bracken ne fait clairement pas confiance au jugement de Towler. S'ensuit le dialogue suivant:

Bracken: What about his record before he got transferred to our little expedition, check it, will you? How many times has he been in command? How many times did he make the decisions, and make them right? Well I'll tell you exactly: no times. And I'll tell you something else: he's not prepared to take over a command, why he's never commanded anything in his whole life. See, they're just not able to do it. They're not born to do it.

Torgil: I don't understand you. Why did the Lieutenant give him the command? There must be a reason!

Crane: That's right, he makes a lot of sense. A guy doesn't make it to sergent in the Corps for nothing. And what if we do pull out of here Bracken, because of your problem, what happens when the main body comes through?

Ici le spectateur peut clairement constater le racisme dont fait preuve Bracken en doutant de la capacité qu'ont les noirs à diriger qui ou quoi que ce soit, incapacité qui semble génétique à ses yeux. Il est intéressant de noter que le personnage n'est pas nécessairement vilifié et exclu par les autres soldats pour cette déclaration: il est critiqué par certains membres du groupe, mais continuera, lors d'autres scènes, à être considéré comme faisant partie de l'unité, ses prises de position n'étant pas du tout un obstacle à son appartenance. La formulation de la critique de son point de vue mérite également qu'on s'y attarde. Le mépris de Bracken envers les noirs est critiqué de deux angles différents. Il s'agit de « son problème »: son racisme est perçu comme une opinion personnelle, une discrimination d'un individu à l'autre et non pas une dynamique se reproduisant dans le système. Il s'agit donc d'un point de vue, peut-être erroné aux yeux de certains de ses confrères, mais certainement pas démonisé par ceux-ci. Malgré le fait que les opinions de Bracken ne sont pas partagées par

l'ensemble de la troupe, aucun personnage blanc n'incarne l'antiracisme diamétralement opposé à Bracken. Le racisme n'est qu'opinion erronée. Or, la formulation de la deuxième critique pousse le raisonnement plus loin. Cette erreur n'est pas présentée comme étant invalide de par sa généralisation appliquée à l'ensemble des noirs: la critique que fait le caporal Crane à Bracken est que Towler, étant un sergent dans le corps des fusiliers marins, ne se conforme probablement pas aux stéréotypes que postule Bracken. Crane ne remet donc pas en question la pertinence du stéréotype pour l'ensemble des noirs, même s'il n'est pas nécessairement d'accord avec son «point de vue»: il ne fait que remettre en question la théorie de Bracken comme quoi ce stéréotype s'applique à Towler. En effet, son argument principal consiste à faire de Towler une exception. Celui-ci, par son grade, détient une « preuve » qu'il a (contrairement aux autres noirs qui pourraient être en effet incapables de le faire de par leur non-affiliation avec les forces armées) les compétences requises pour mener la troupe.

Devant l'impasse, les hommes décident de consulter le sergent Kincaid. La scène se transporte devant un feu de camp improvisé: la dizaine de survivants sont regroupés autour de Kincaid et Towler qui débattent de la suite des événements.

Towler: Kincaid, we stay here.

Kincaid: What are you trying to prove sergeant?

Towler: Prove there are 10 marines.

Kincaid: Nine, maybe.

Towler: Speak plainly.

Kincaid: Nine marines and one black man with an axe to grind. We'll pull out and you'll be a hero. Might even get the Navy Cross. And when all your people hear what you've done, they'll build a statue for you in the cotton fields. All right, saddle up boys, we're moving out.

Towler: Stay where you are. Go ahead, you move, okay? I'll pull this pin⁴⁸ and push it down your throat. I didn't ask for this command, but that's the way it is. And any man who tries to move out of here without orders, I'll shoot in the back. You are Marines and you will act like it as long as you're alive!

Cette scène, du point de vue de la grammaire du cinéma, est particulièrement intéressante. Alors que le dialogue semble montrer un Towler héroïque et un Kincaid égoïste, l'usage des plans de caméra et l'accent sur les émotions mises de l'avant par les acteurs révèlent quelques nuances. En effet, tout au long de la scène, Alan Ladd maintient un calme olympien, mais sévère: son expression faciale et son intonation rappellent au spectateur qu'il est hautement expérimenté et qu'il en a vu d'autres. Towler, quant à lui, a un ton agressif et nerveux tout au long de l'échange, ce qui, à première vue, semble sous-entendre que Kincaid n'a pas tout à fait tort quant aux intentions de Towler. Mais c'est l'angle de la caméra qui vient soutenir une telle hypothèse. La caméra oscille entre les deux protagonistes. Lorsqu'elle est braquée sur Kincaid, elle se trouve en dessous de son visage et le fixe en contre-plongée, donc du bas vers le haut, et place le spectateur dans une position inférieure à Kincaid, ce qui confère une certaine aura de grandeur à ce dernier. Toutefois lorsque la caméra se braque sur Towler, elle le filme de haut, ce qui force l'acteur à lever le menton et regarder la caméra comme un enfant regarde un père. Cette représentation est tout sauf naïve, le jeu de grandeur est clairement voulu: après tout, Alan Ladd ne mesure que 5'6, alors que Sidney Poitier mesure 6'2, ce qui devrait normalement, si le tout avait été involontaire, échanger les rôles et présenter Ladd en position infantile. Ce traitement visuel vient soutenir notre hypothèse à savoir que le film représente Towler avec une certaine immaturité initiale, qui fera place peu à peu à une maîtrise de son poste, comme s'il était dans une dynamique d'enfant rebelle face au paternel stoïque que représente Kincaid: Towler est en pleine démarche d'affirmation de soi.

⁴⁸ Towler tient une grenade dans sa main.

Le film prend toutefois le temps de signifier au spectateur qu'il existe une diversité d'opinions quant à Towler. Bracken exhibe un racisme débridé épousant les discours pseudo-scientifiques de la suprématie blanche; Kincaid semble avoir un préjugé négatif quant aux raisons poussant Towler à suivre les ordres (gloire personnelle et rédemption des noirs). Toutefois, certains acteurs penchent de l'autre côté, soutiennent Towler et/ou ne font pas preuve de discrimination, du moins négative, sans nécessairement, comme il a été postulé plus haut, prendre le flambeau de l'antiracisme. Certains soldats blancs, tout au long du film, soutiennent l'initiative de Towler: l'un d'entre eux va même jusqu'à lui dire qu'il se sent en sécurité sous son commandement et qu'il a bon espoir de réussir la mission. Un autre soldat, de descendance amérindienne, est présenté comme sympathisant fortement avec Towler de par une vague fraternité entre minorités ethniques, ou du moins ne fait aucun cas de la couleur de sa peau. Son appui principal, toutefois, se trouve dans le médecin de la troupe qui joue le rôle de médiateur ou du moins de personnage aux opinions plus réfléchies, rationnelles et nuancées. Celui-ci ne remet jamais en question le leadership de Towler. Au contraire, après la discussion au coin du feu, le médecin vient rendre visite à Towler, qui l'accueille avec bienveillance. Le médecin admet que la troupe avait bien besoin «de se faire remettre à sa place» et explique l'importance de Kincaid aux yeux des hommes: le sergent vétéran les a menés à travers toutes sortes de situations, il constitue une sorte de porte-bonheur / figure paternelle à leurs yeux. Towler lui explique son raisonnement; oui, les dix hommes de sa troupe lui tiennent à coeur, mais s'ils ne prennent pas l'emplacement, ce sera plus que dix hommes qui mourront lorsque la division finira par passer par là, ce que le médecin comprend totalement. Celui-ci admet qu'il ne voudrait pas être à la place du sergent et devoir prendre ce genre de décision déchirante.

Le film s'assure que le spectateur reconnaisse de plus en plus Towler comme un personnage positif: malgré son agressivité et son insécurité initiale quant à sa

compétence d'exercer le rôle de chef, le personnage n'en est pas moins héroïque. Il sait faire preuve d'un niveau adéquat de compassion: on le voit aller réconforter le blessé à son chevet, posant sa main sur lui, sans pour autant se laisser attendrir au point de sacrifier la mission pour sa survie. À chaque situation périlleuse qui se présente et qui exige potentiellement le sacrifice d'un des hommes, il se porte volontaire et mène par l'exemple. C'est lui qui s'aventure le premier dans le champ de mines enneigé; il insiste pour suivre le descendant d'Amérindiens lors de sa patrouille à l'extérieur. Sa dévotion à son officier décédée est soulignée: il transporte avec soin les lettres de la femme de celui-ci et est, de toute évidence, attristé par la perte de quelqu'un qui lui était cher. Sa masculinité est également sans faille: il devient rapidement l'objet du désir de la femme coréenne (jouée par une actrice blanche aux yeux maquillés et à l'accent hispanophone), mais ne succombe pas à son charme. Il viendra toutefois la rescaper des mains de Bracken qui, en état d'ébriété, tente de s'imposer sur elle. On le voit entrer dans la pièce et constater le geste infâme. Towler ordonne à Bracken de sortir de là; ce dernier exige que Towler lui fiche la paix. Un bref échange de coups, clairement à l'avantage de Towler, s'ensuit. Bracken exige que Towler déguerpisse après s'être excusé avec toute la déférence due d'un esclave à son maître. Towler le pousse à l'extérieur, démontrant sa force supérieure et son statut d'alpha, mais garde tout de même un calme magistral compte tenu des propos qui lui sont adressés. Lorsque les inévitables scènes de combat ont lieu, Towler, tout comme Kincaid, excellent à repousser l'ennemi et font preuve d'un courage exemplaire.

Ces démonstrations de qualités dignes d'un chef incitent le spectateur à sympathiser avec Towler et à considérer ses tracassés sous un angle d'empathie: le seul moment où celui-ci sort de son rôle de chef et s'ouvre à un collègue, le descendant d'Amérindiens, révèle les enjeux qui le tracassent, outre ceux reliés à la mission. On y voit un Towler parler d'une voix douce et évoquer la vie civile. Le soldat lui demande s'il a déjà chassé, et Towler répond, regardant au loin, la voix guère plus haute qu'un murmure:

Towler: Yea, I've been hunting. Never in the country. I've been hunting, city-style, you know what I mean? Right in the middle of a million people. And you hunt plenty more things than just jobs and appartments. Answers. People. One person, even... one person.

L'amérindien: Did you find her yet, Eddie?

Towler: No... but I'm still looking. I'm still hunting. For everything.

Cet échange laisse transparaître le côté sentimental et humain de Towler, reflété dans son regard et dans cet état de familiarité ouverte où il se laisse appeler par son prénom plutôt que son grade. Cet échange peut être interprété comme quoi Towler cherche surtout une femme à marier. Cet accent n'écarte toutefois pas la mention de sa chasse pour un travail et un appartement. Bien qu'il ne s'agisse pas de la seule chose qu'il chasse, la simple inclusion de ces deux thèmes semble sous-entendre qu'il s'agit de deux aspects pour lesquels il doit se battre. La toute dernière chose qu'il cherche, ce «tout», peut également être le mot choisi pour représenter les enjeux de la lutte pour les droits civils des noirs, une liberté et une égalité à laquelle il rêve, et pour laquelle il doit se battre/chasser. Cette interprétation semble soutenue par la grammaire cinématographique de la scène: le film effectue une transition d'un rival à l'autre sous un thème d'unification malgré tout. En effet, la caméra passe tout de suite du gros plan sur le visage de Towler à un autre gros plan sur celui de Bracken pendant qu'un des soldats joue la chanson *All the Young Men* à la guitare, chanson dont les thèmes, portant sur la nostalgie de la patrie et les gens aimés, unissent au final toute la troupe par le biais d'un dénominateur commun, leur «identité nationale». Bien que subtile, probablement pour éviter de créer une polémique ou de présenter son protagoniste principal en tant que radical, cette manoeuvre cinématographique nous apparaît des plus révélatrices.

Le thème de la réconciliation et de l'amitié noir-blanc est mis de l'avant dans

une scène dont la symbolique est frappante. Alors qu'un char d'assaut communiste vient menacer les assiégés, Towler élabore un plan pour s'en débarrasser, plan que Kincaid reconnaît comme excellent. Celui-ci se propose pour l'exécuter, mais Towler insiste pour qu'ils y aillent ensemble, ce qu'ils font. Kincaid fait preuve d'héroïsme, mais se fait écraser la jambe par les chenilles du char d'assaut, maintenant en feu. Towler ramène Kincaid au médecin: l'amputation est inévitable, mais il perdra trop de sang et ne pourra survivre sans transfusion simultanée de sang de type O. L'image du donneur universel, mais qui ne peut recevoir que de ceux du même sang n'est clairement pas naïve, surtout lorsque le film annonce, prévisiblement, que le seul donneur compatible avec Kincaid est le sergent Towler. Les deux personnages, nous dit le film, sont du même sang, un sang prisé et noble de par ses vertus universelles!

Bracken: Now wait a minute, you can't do that, not to Kincaid.

Towler: There's snow out there that's soaked with blood of all types. Why don't you go out there and suck on some type O. I've got no time for some fancy debate. I've got a thousand men coming through that pass and whether most of them live or die depends on what I do here before morning.

(Bracken hésite.)

Towler: You'd rather see him die? Okay.

Bracken, malgré son refus, se voit désigner la responsabilité de maintenir le tube de transfusion tendu. Il est clairement sous le choc, ne répondant pas initialement aux ordres du médecin, consterné par ce qui est en train de se passer. Il finira par obtempérer, le médecin lui rappelant qu'il le tuera à toute tentative de sa part de faire dérailler le processus. La trame sonore entame une musique stressante et tendue, sous les cris de douleurs du blessé et les gros plans alternant entre un Bracken terrorisé et le sang coulant du sergent Towler jusqu'au sergent Kincaid.

L'opération s'avère un succès et enclenche un processus de réconciliation

complète non seulement entre Kincaid et Towler, mais également une capitulation du racisme de Bracken. Suite au soupir de soulagement du médecin et son affirmation que Kincaid s'en sortira vivant, Towler demande doucement à Bracken d'aller prendre la relève d'un des gardes à l'extérieur, et de faire attention aux ennemis embusqués. Aucune trace d'animosité n'est détectable dans la voix de Towler. Bracken, complètement abasourdi, regarde Towler comme quelqu'un qui aurait eu tout faux à son sujet puis part silencieusement. Bracken repère une colonne de chars d'assaut arrivant vers la maisonnette et va avertir Towler. La conversation n'a rien d'anormal, ce qui, en soit, est révélateur: c'est la première fois que Bracken s'adresse à Towler comme un soldat devrait s'adresser à un sergent. Il s'enquiert même de son état de santé: Towler le remercie de s'en inquiéter. Toute trace d'animosité a disparu: on sent une admiration à peine retenue dans le regard de Bracken qui s'éternise sur Towler. Towler ordonne que tous les hommes soient prêts à évacuer: il s'occupera lui-même de l'arrière-garde et du blessé.

La scène finale débute en suivant Towler qui transporte Kincaid dans ses bras sous une pluie d'obus. Towler, installé dans une tranchée et s'apprêtant à défendre l'endroit avec une mitrailleuse, discute avec Kincaid. Celui-ci l'encourage à partir et à le laisser ici pendant qu'il est encore temps, ce que Towler refuse d'emblée:

Towler: I'm not leaving you here, tiger. I've got an investment in you: some of my best blood is running through your veins and I don't want nothing to happen to it.

Les mortiers ennemis font feu et Towler se jette sur Kincaid afin de le protéger des éclats. Alors que tout semble perdu, la cavalerie arrive, sous la forme d'une aile de bombardiers de la United States Air Force. Le film entame alors la chanson *When the saints go marching in*, et fixe la caméra sur un Towler soulagé, souhaitant un joyeux Noël chaleureux à un Kincaid tout sourire. Celui-ci le regarde

puis lui répond «Same to you, sergeant!», pendant que Towler fait feu à volonté sur les communistes en déroute.

2.5 Ce qu'est un bon soldat (noir) ou alors comment le devenir

Que pouvons-nous déduire et quelles interprétations pouvons-nous développer quant à la représentation du soldat noir à l'écran? Tout d'abord, il nous faut pluraliser: nous sommes en effet devant de multiples représentations de différents archétypes du soldat noir. Nous pouvons toutefois tracer des tendances générales qui se reproduisent d'un film à l'autre quant à ces représentations.

La majorité des films analysés dans ce chapitre ne mettent en vedette qu'un seul personnage noir. Dans le cas de *Steel Helmet* et *All the Young Men*, il s'agit d'une figure éminemment positive, agissant en tant que guide moral. En ce qui concerne *Pork Chop Hill*, bien que le personnage noir principal ne soit pas d'emblée un « bon soldat », la présence du caporal Jurgens sert à mettre en relief la différence entre les deux protagonistes. Certaines caractéristiques se retrouvent dans les archétypes proposés par tous les films analysés ci-haut.

Tout d'abord, le soldat noir n'est pas un meurtrier sanguinaire. L'affirmation peut avoir l'air bénin ou évident: toutefois, notre analyse, au premier chapitre, des tropes cinématographiques contenus dans *Birth of a Nation*, nous indique une certaine évolution quant aux représentations précédant de 40-50 ans les films à l'étude. La diabolisation du noir a largement été mise de côté, cédant la place à des discours moralistes binaires. Le noir n'est plus une masse informe et singulière qui veut violer des jeunes blanches: il est maintenant une dualité (et non pas pluralité, comme les soldats blancs) de types d'individus, certains méritant leur place au sein de la nation américaine, d'autres devant encore retrouver le droit chemin. Le bon soldat noir est un

exemple de compassion. Dans *Steel Helmet*, la chose est évidente: le métier du soldat (médecin d'escouade) et son éducation pour devenir chirurgien impliquent cette vertu. Il soigne ses camarades et va jusqu'à soigner l'ennemi à deux reprises, tentant tout ce qu'il peut pour le sauver. Dans *All the Young Men*, comme nous l'avons mentionné précédemment, Sidney Poitier veille à la santé des blessés de sa troupe, essaie du mieux qu'il peut de minimiser les pertes et va même jusqu'à donner de son propre sang pour éviter la mort d'un personnage qui lui est à première vue antagoniste. *Pork Chop Hill* ne fait pas grand déploiement de cette qualité, mais la traite de passage lors de la graduelle réinclusion du soldat Franklin qu'on voit transportant un blessé sur son dos. La première fois, le geste est égoïste et mû par un raisonnement de chacun-pour-soi: lorsque s'entame sa rédemption, toutefois, le geste est de nouveau posé, cette fois avec honnêteté de coeur. Le bon soldat noir est également fiable: il n'est pas un maillon faible de la troupe. Il ne déserte pas, ne tombe pas victime à la panique et suit les ordres de ses supérieurs à la lettre. En ce sens, tous les personnages noirs analysés finissent par se conformer à ce stéréotype; le soldat Franklin exhibe des qualités inverses initialement, mais, au fil de sa réinclusion, le film s'assure de le représenter en train d'acquérir cette fiabilité. Le bon soldat est courageux et n'a pas peur de se battre: chacun des films possède au moins une scène où le spectateur peut constater la prouesse martiale du bon soldat noir.

S'il sait faire preuve de leadership, celui-ci se fait tout le temps dans la déférence: le bon soldat noir connaît la place qui lui revient et ne tente pas de se hisser aux strates supérieures ou de créer ses propres normes de leadership. Dans le cas du caporal Thompson, celui-ci ne prend aucun rôle de chef, bien qu'il soit un vétéran de la Deuxième Guerre mondiale et donc plus expérimenté que tous les autres exception faite du sergent, mais se contente plutôt de suivre les ordres du sergent Zack; bien qu'il ne soit pas activement incité à commander des hommes, son grade est tout de même plus élevé que plusieurs des soldats blancs, de toute évidence des recrues. Il ne mettra jamais cette hiérarchie en application. Pour ce qui est du caporal

Jurgens, sa seule initiative où il exerce une quelconque autorité se fait envers des hommes qui lui sont inférieurs, ou alors à la demande explicite de son officier supérieur: il ne sort jamais du cadre légaliste qui le conditionne. Ceci pourrait paraître bénin ou normal, mais il vaut la peine de le comparer à un trait qui est généralement vu comme positif s'il se manifeste chez un protagoniste (principal ou du moins héroïque) blanc: celui d'outrepasser les canaux hiérarchiques ou légaux habituels afin de mener à bien la mission. L'exemple parfait est celui du sergent Zack: bien qu'il ne soit pas le plus haut gradé de sa troupe (ce privilège revient au lieutenant), il est clairement le chef de facto de l'escouade. Ses décisions arbitraires et personnelles, son leadership-malgré-tout, sont pivotaux dans le succès de la mission. Le fait qu'il outre passe son autorité normale est la clef du succès de la mission. La mise en opposition entre ce personnage et celui de Towler vient soutenir ce double standard quant au légalisme. Le leadership de Towler est avant tout malgré lui. Il sait très bien que la tâche incombe à quelqu'un de mieux qualifié que lui. Même lorsqu'il finit par épouser son fardeau, il suit le protocole habituel à la lettre: c'est d'ailleurs un des reproches que lui fait Kincaid. Kincaid n'obéit qu'à ses propres règles, ce qui semble lui avoir valu certes des reproches disciplinaires de ses supérieurs, mais surtout le respect (et la survie) des membres de sa troupe lors de missions précédentes. Towler n'est pas ce type de chef: il demeure dans la déférence, tant de son lieutenant mort que du manuel des fusiliers marins et se conçoit en tant que courroie de transmission de ses supérieurs.

Le soldat noir est également représenté comme un bloc culturel relativement homogène ou dénué d'identité propre. Même s'il est celui qui raconte sa propre histoire, contrairement aux personnages diabolisés dont l'identité est imposée par ceux (héroïques) qui le décrivent, cette histoire est celle d'un stéréotype plutôt que personnelle. Son accent est générique, ni du sud, ni du nord: on n'y décèle aucun particularisme. Ses habitudes et racines demeurent vagues: il n'est associé ni à une région rurale en particulier ou à une ville en particulier. Il est le noir de service, même

lorsque plus d'un personnage noir est représenté dans le film. La représentation des blancs, au contraire, est beaucoup plus nuancée et diversifiée: on retrouve généralement le jeune urbain branché de New York ou d'une des métropoles des deux côtes, le lettré/médecin/objecteur de conscience, le sudiste cordial, le naïf idéaliste, le bourru viril, etc. Le noir ne dispose pas d'une telle palette: il est LE noir de service, représentant tous les noirs de la nation, ou du moins à l'origine non spécifiée. Cette singularité identitaire est preuve d'un réductionnisme face aux sous-cultures non blanches. La variété n'est pas au menu. Cette homogénéité imposée se transpose dans les discours des personnages blancs également. Les «noirs» sont un collectif homogène, du moins au niveau culturel. Les références au «peuple noir», qu'elles soient faites par l'ennemi communiste capturé, par les généralisations racistes de Bracken ou les prédictions par Kincaid d'adulation dans les champs de coton soulignent cet étiquetage homogène et réductionniste. Les noirs eux-mêmes semblent accepter cette homogénéisation: le caporal Jurgens n'a-t'il pas un intérêt particulier à veiller sur le soldat Franklin? La situation inverse, chez les blancs, n'existe pas: un blanc n'est pas l'émissaire de tous les blancs, au contraire, les films prennent les grands moyens pour souligner que ce ne sont pas tous les blancs qui sont racistes ou identiques, postulant explicitement une pluralité d'opinions, de points de vue et de contextes sociaux. Le noir ne se voit pas accorder un tel privilège. Il reçoit, en ce sens, un traitement qui est tout de même moins simplificateur que celui accordé à l'ennemi communiste, mais entre ce dernier et la richesse des identités multiples accordées aux protagonistes blancs.

Le bon soldat noir a, ou finit par développer, des relations profondes et mutuelles avec ses collègues blancs. Évidemment, la représentation de fraternisation entre soldats noirs est légèrement plus compliquée à mettre en oeuvre lorsqu'un seul acteur noir est représenté dans un film; *Pork Chop Hill*, toutefois, met en vedette plus d'un protagoniste noir. Or le film ne nous montre aucune fraternisation entre ces protagonistes. Leurs liens les plus solides sont ceux qui les lient, professionnellement,

à leurs confrères blancs. La seule interaction entre eux est la surveillance de Jurgens sur Franklin. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Franklin tente de solidariser Jurgens à sa cause, ce que le film représente comme un acte de lâcheté: Franklin insinue que les deux ont quelque chose en commun, le fait d'avoir à se battre pour une guerre qui n'est pas la leur, pour un pays qui ne les reconnaît pas comme citoyens à part entière. Jurgens refuse non seulement cette interprétation, mais la décrédibilise en postulant l'inverse: son salut passe non pas par un collectivisme ou une solidarité pronoire, mais par une mise au pas des revendicateurs/objecteurs/déserteurs ayant la même couleur de peau que lui. Cette seconde option se révèle triomphale et conditionnelle à la réinclusion, Franklin n'étant éventuellement réintégré dans la troupe que lorsqu'il finit par abandonner ses prétentions à l'injustice. Le bon soldat noir est donc viscéralement individualiste et se conçoit comme tel. Cette primauté de l'individu se retrouve également dans le traitement réservé au racisme et les réactions du bon soldat noir à cet enjeu. Le racisme tel qu'envisagé par les films analysés dans ce chapitre est avant tout une opinion individuelle. Même lorsque le film est particulièrement critique face aux propos véhiculés par cette idéologie, *All the Young Men* par exemple, la critique s'axe sur les individus soutenant de tels propos et non pas sur le système qui perpétue de telles dynamiques. Bracken est représenté comme un homme vil dont la moralité, dans son ensemble, est corrompue: il est raciste, certes, mais comme si cela n'était potentiellement pas suffisant pour attirer la condamnation de certains spectateurs, le film juge bon de le représenter également en tant que violeur et ivrogne. Or ces caractéristiques ne ramènent non pas aux causes systémiques du racisme, mais lient ce phénomène à une moralité individuelle inadéquate.

Lorsque sont mentionnées les causes ou manifestations systémiques du racisme, le discours ne s'attarde que superficiellement au caractère injuste de ces dynamiques et s'axe plutôt sur la réponse du bon soldat noir à ces enjeux: là encore, tout radicalisme ou transformationisme est évacué au profit d'une intégration aux

structures existantes par le biais d'une patience réconciliatrice, dynamique présente dans tous les films analysés. Le caporal Thompson remet à sa place le communiste qui tente de lui faire faire défection en soulignant la ségrégation des noirs en lui répondant que les transformations prennent du temps à se faire et qu'il est déjà rempli de gratitude de pouvoir jouir d'un accès même partiel aux bénéfices réservés aux blancs. Sidney Poitier ne mentionne qu'indirectement les enjeux liés à la ségrégation (et encore, il en tient d'une lecture entre les lignes); le traitement de la scène tient plus de l'attente romantique des beaux jours que d'un programme de lutte pour les droits civils. Franklin est le seul personnage noir à revendiquer ces inégalités comme une justification du refus de combattre: or le lieutenant Clemons discrédite cette tentative en postulant que d'autres ont aussi la vie dure, autant que Franklin. Ces « autres » demeurent sans description, mais il n'est toutefois pas improbable, étant donné qu'il n'y a que 3 noirs dans la troupe, de postuler que certains de ces « autres » sont blancs, ce qui revient à mettre sur un pied d'égalité les torts que subissent les noirs et les difficultés personnelles que peuvent vivre certains blancs. Cette réponse a comme effet de discréditer tout discours remettant en cause la ségrégation comme facteur d'objection de conscience: il ne s'agit pas d'une opinion politique valable, mais plutôt d'un discours d'autoflagellation et de victimisation qui doit être abandonné pour obtenir une place au sein de la nation. La force de cet argumentaire est telle qu'elle ébranle le soldat Franklin et lui fait capituler ses dernières aspirations à la révolte.

Cette description du racisme comme un trait d'opinion individuel permet au film de mettre en scène la réconciliation, thème récurrent à travers tous les films analysés dans ce chapitre. La réconciliation est explorée sur deux niveaux, individuelle et sociétale, le premier niveau recevant la part du lion du traitement cinématographique. La hache de guerre finit par être enterrée entre les protagonistes identifiés comme étant racistes et le(s) protagoniste(s) noir(s). Cette réconciliation a lieu généralement par un ou plusieurs des facteurs suivants: prouesse au combat, preuve de dévotion envers la cause nationale en refusant la défection ou l'incitation au

radicalisme ou par une démonstration de patience d'acier devant les manifestations de racisme individuel et sociétal. La réconciliation, lorsqu'elle s'effectue, est totale: Bracken devient obnubilé par la noblesse de Towler, Kincaid lui reconnaît finalement le grade de sergent, Franklin est accepté par ses pairs une fois qu'il a prouvé son retour sur le droit chemin, Thompson est inclus dans le portrait final représentant le microcosme de l'armée de terre. Cette réconciliation entre les individus évacue avec elle tout questionnement sur le racisme sociétal: exit les rêves de Thompson de voyager à l'avant de l'autobus, le romantisme optimiste de Towler quant à l'arrêt de sa chasse quotidienne, ou les réflexions de Franklin sur la pertinence du patriotisme compte tenu des inégalités dont sont victimes les noirs. Ces discours ne sont plus abordés: aucune promesse, manifestation de solidarité, ou prise de conscience d'un besoin de changement sociétal par les protagonistes blanc face aux problèmes de leurs confrères noirs. Les films, même les plus critiques, semblent postuler implicitement que le racisme sociétal est soit une illusion de victimisation (*Pork Chop Hill*) ou un corollaire du racisme individuel. Une fois ce dernier évacué, la bonne entente revient instantanément: le reste suivra, tant que les noirs adoptent une attitude de patience et acceptent l'inclusionisme graduel comme porte de sortie plutôt que le radicalisme et la désobéissance civile.

Au final, si le cinéma sur la guerre de Corée présente somme toute une certaine critique du racisme, celle-ci est édulcorée et vise non seulement à inculquer aux noirs un refus du radicalisme et un redoublement d'ardeur patriotique, bref à faire preuve d'américanisme, mais présente également au spectateur blanc une réconciliation qui ne lui demande que d'être respectueux envers son prochain sans se soucier du besoin criant de transformer radicalement les structures permettant aux inégalités de se reproduire. Le cinéma de la guerre du Vietnam, l'objet de notre prochain chapitre, allait présenter une vision beaucoup moins rose des enjeux ethniques au sein des forces armées.

CHAPITRE 3

LE CINÉMA DE LA GUERRE DU VIETNAM

3.1 La guerre du Vietnam

Si une guerre peut incarner la notion de traumatisme national, c'est bien la guerre du Vietnam, le conflit sur lequel se penche le présent chapitre. Il est difficile d'établir la date précise où elle commence, les É.-U. étant impliqués depuis longtemps, par le biais de financement ou d'envoi de conseillers militaires, dans ce qui était nommé à l'époque la guerre d'Indochine. Le décompte peut commencer en 1961, lorsque le président Kennedy augmente l'aide au régime sud-vietnamien; il peut également être entamé plus tard, en janvier 1962, suite aux premières missions de combat des forces américaines au Vietnam. Le Département de la défense américain postule quant à eux la date du 1er novembre 1955 pour être reconnu comme un vétéran du conflit vietnamien. Cette guerre allait durer jusqu'en 1973, date du départ du dernier soldat américain. À son sommet, elle allait mobiliser plus de 530 000 troupes américaines et se solder par la mort de plus de 58 000 soldats américains.

Malgré un tel déploiement, le conflit est toujours considéré comme la grande et toute première défaite des États-Unis, non seulement militaire, mais également morale. Usage de l'agent orange, campagnes de bombardements, relocalisation de villages, crimes de guerre tels que le massacre de My Lai, circonstances douteuses entourant l'attaque du Golf de Tonkin, rhétorique anticomuniste louche, suppression des manifestations antiguerre en sol américain, la liste des gestes répréhensibles apparaît interminable. Ces faits et gestes ont teinté les représentations artistiques de cette guerre d'une certaine amertume et d'une ambiguïté morale,

tendance qui commençait déjà à faire son apparition dans le cinéma de la guerre de Corée.

La guerre du Vietnam a été traitée en long et en large par une panoplie d'œuvres de la culture populaire. La place du noir est beaucoup plus importante, du moins dans la majorité des films, que lors du cinéma portant sur le conflit précédent et les films abordent fréquemment différents enjeux de l'époque: mouvements de contestation pour les droits des noirs, contre-culture des années 60, traitement du vétéran à son retour en terre américaine et autres sujets polarisant la population américaine. Toutefois, cette représentation accrue des noirs au sein du cinéma de la guerre du Vietnam se fait d'un point de vue strictement blanc. En effet, selon un recensement littéraire de 1989, plus de 600 romans et plus de 400 mémoires autobiographiques ont été écrits et mis sur le marché par des vétérans de ce conflit. Sur les 400 mémoires, 7 seulement ont été écrits ou dictés par des noirs; sur les 600 romans, 6 seulement ont été écrits par des noirs, 3 d'entre eux n'étant pas des vétérans (Loeb, 1997, pp. 105-106). Le cinéma ne fait pas exception: bien que la perspective du soldat blanc ait été couverte plus que généreusement, nous nous retrouvons dans une situation où la supposée perspective noire est absente ou livrée par des auteurs/scénaristes blancs.

Les films représentant la guerre du Vietnam sont regroupés dans trois vagues successives, chacune ayant ses caractéristiques propres. Plusieurs films de la première vague (1970-1980) dressent un portrait critique du conflit vietnamien, soulignant à la fois l'absurdité de la guerre, l'incompréhension politique de la situation et le marasme dans lequel sont plongés les soldats qui y participent; la défaite des forces armées américaine y est latente. La seconde vague (première moitié des années 1980) tentera de se défaire de cette représentation pessimiste et du traumatisme national de cet échec: elle met généralement en vedette un ancien combattant initialement victime mais hyper-masculinisé, qui retourne au Vietnam et obtient la victoire qui avait

échappé à la nation une dizaine d'années auparavant. La troisième vague a tenté pour sa part de présenter le Vietnam d'un point de vue le plus réaliste possible et très souvent critique: la guerre fut une horreur où les Américains ont en effet commis des exactions mais dont le propos principal tourne bien souvent autour d'une génération sacrifiée.

Les trois films choisis pour ce chapitre s'inscrivent dans chacune de ces vagues. *The Boys in Company C* (1978) représente la première, *Uncommon Valor* (1983) est un des précurseurs de la deuxième, et *Platoon* (1986) est l'une des oeuvres les plus connues de la troisième vague.

3.2 The Boys in Company C

The Boys in Company C, réalisé par Sidney Furie, déploie les tropes et formules classiques du cinéma de combat tel qu'appliqué au Vietnam. L'œuvre suit les péripéties d'un peloton de conscrits du corps des fusiliers marins et se décline en trois actes : un premier qui se concentre sur un survol des personnages et leur entraînement prédéploiement au sein d'une base militaire aux États-Unis, un second qui se déroule au Vietnam, en situation de combat, puis un troisième acte, dont les similitudes avec le très populaire *M*A*S*H* (1970) sont frappantes, qui se veut le dénouement du film. Certains classiques réutiliseront cette formule, dont le très populaire *Full Metal Jacket* (1987) de Stanley Kubrick qui ira jusqu'à prendre le même acteur (R. Lee Ermey) pour jouer le même personnage (le sergent instructeur).

Bien que le film soit narré par un des blancs du peloton, à savoir le soldat Alvin Foster, (James Canning), le personnage principal est un noir, Tyrone Washington, joué par Stan. Shaw, surtout connu à l'époque pour avoir joué sur Broadway dans plusieurs pièces de théâtre, dont *Hair* (1968), à quoi s'ajoutent

quelques rôles mineurs à la télévision et au cinéma, notamment dans *Rocky* (1976). Son entrée en scène le dépeint comme un truand de Chicago : habillé à la mode d'un gangster noir de la fin des années 60, avec un chapeau de proxénète, la scène nous révèle que son surnom dans le milieu interlope est « Senor Tequila Cheeks » et qu'il est probablement vendeur de drogue, ce qui sera confirmé plus tard dans le film. Il s'agit d'un personnage riche et hautement personnalisé, central au déroulement de l'histoire même si son rôle perdra une partie de son importance à partir du troisième acte. Le film suit son évolution, d'un soldat individualiste, mâle alpha qui ne pense qu'à lui-même, sa performance et sa survie, à son point final de leader de la troupe qui se débarrasse de ses repères moraux négatifs (trafic de drogues, refus initial de la fraternité des soldats et de l'autorité de l'armée) pour devenir un semblant de chef de famille paternaliste et bénévole qui prend soin de ses hommes. Il devient à ce point « une partie de l'équipe » qu'il en perd le statut de personnage principal une fois le troisième acte enclenché. Il est le seul personnage noir recevant une quelconque caractérisation, le seul à disposer d'un dialogue, les autres noirs étant des figurants muets exception faite du truand mentionné ci-haut.

Washington est initialement assez rébarbatif à tout endoctrinement militaire. Dès les premières scènes, sa fierté et son égo ne font aucun doute : il tient la main levée sans grand enthousiasme lorsqu'il prête serment, il ne répète pas toujours ce que le sergent instructeur fait mémoriser au peloton. La caméra nous le montre souvent en train de faire le contraire que ce qu'il lui est demandé de faire, que ce soit par ses instructeurs ou par les impératifs de la fraternité militaire, avec gros plans sur ses sourcils froncés, son regard colérique ou son air de supériorité. Dès l'arrivée au camp d'entraînement, Tyrone repousse deux autres soldats qui se chamaillent et ramène le silence au peloton en leur lançant l'avertissement suivant :

Don't mess with me. Don't mess near me. Don't bring no heat down on me.
You're all heading for a fall and I ain't takin' the ride, you dig? You just stay

clear of Tyrone, cause you're all a bunch of fuck-ups. And you're all gonna die. Every last one of you.

Dans une scène subséquente, le peloton se voit assigner la tâche de transporter des boîtes contenant les sacs pour les cadavres. Tyrone est atteint d'un rire incontrôlable devant la stupéfaction terrifiée de certains des soldats ayant découvert le pot-aux-roses. Ces deux allusions à la supériorité devant la mort cimentent le personnage de Washington : il est alors clairement identifié comme mâle dominant de la troupe, seul homme parmi un contingent de garçons qui ne réalisent pas dans quel pétrin ils viennent de s'embourber. Les prochaines scènes le représentent en train de triompher de toutes les épreuves physiques de sa formation de soldat, triomphe tout personnel car il vient au prix des « vies » de ses camarades lors des exercices simulés. Certes, il a grimpé les cordes en premier, mais sa vitesse a comme conséquence l'abandon de son peloton à l'arrière; il traverse les parcours à obstacles en poussant les autres recrues au sol, ce qui déclenche une mine anti-personnelle fictive et lui vaut une réprimande de son sergent instructeur.

Son changement d'attitude s'étale, tout au long du film, en trois étapes. La première, celle où il accepte son rôle de chef et commence à rejoindre la fraternité des soldats, s'entame à mi-chemin de son camp d'entraînement. Lorsque les quatre autres personnages principaux et membres de son peloton, avec qui il n'a jamais encore socialisé depuis le début du film, sont envoyés en prison militaire pour une variété d'infractions mineures, ceux-ci sont remplacés par quatre autres soldats, surnommés les quatre « stooges », leur accent révélant une origine sudiste, qui se mettent à lancer des insultes racistes à Washington.

Hey Jethro! Why did they stick us in this outfit? Man they've got more niggers

in this platoon than the Oakland fucking Raiders⁴⁹. Hey Sambo! Why dont you get some of that white wash on your black ass there?

Tyrone, silencieux, se lève, va voir le sergent instructeur et lui fait part de son mécontentement. Le sergent lui répond qu'il exerce le métier ingrat de former insuffisamment des soldats qui, et il le sait, reviendront traumatisés, blessés ou dans des sacs à cadavres. Il accuse ensuite Washington d'être une entrave à sa tentative de les préparer et de les former, alors qu'il pourrait plutôt lui donner un coup de main. S'en suit l'échange suivant.

Washington: You want me to be a good nigger, so you can march these boys out the brigg huh, is that it?

Loyce : No Washington, I don't want, God damnit, I don't want a good nigger, Washington. I want a goddamn man out there, pushing these people. Somebody they can trust, somebody they know is trying to help them. I want somebody they can count on in Vietnam. I don't want them to be afraid to fall down because they know there's someone behind them to pick 'em up and stand them back up on their goddamn feet.

Tyrone finit par acquiescer et, fort de la bénédiction du sergent, va rosser les quatre remplaçants. Cet incident marque le début d'une part d'un changement d'attitude chez Tyrone qui semble accepter, du moins partiellement, de jouer le jeu du chef d'équipe et d'autre part d'un sentiment de cohésion et de réussite au sein de l'unité. Le regain de moral est souligné par un montage de scènes où on voit les soldats réussir les manœuvres qu'ils échouaient auparavant et dans lesquelles Tyrone

⁴⁹ Comme nous l'avons mentionné précédemment, Tyrone Washington est le seul personnage noir se voyant attribuer des lignes de dialogues, ce qui ne signifie pas qu'il est le seul acteur noir dans le film. Il est en effet important de souligner qu'il y a beaucoup de figurants noirs qu'on peut apercevoir dans la quasi-totalité des scènes, quoiqu'ils soient tous muets et confinés visuellement à l'arrière-plan.

se met à soutenir ses confrères et même à sourire et socialiser avec eux. À la veille de leur départ pour le Vietnam, c'est Washington qui mène la marche et chante les hymnes du corps des fusiliers marins.

La deuxième étape de l'évolution de l'attitude de Tyrone se déroule au Vietnam, au fil de plusieurs scènes. C'est lors de cette transformation que le personnage principal laisse définitivement de côté sa vie de truand et rentre pleinement dans la fraternité des soldats. Tyrone tente de mettre sur pied un stratagème pour envoyer de la drogue aux États-Unis en empruntant les sacs à cadavre des soldats morts. Ses démarches initiales sont couronnées de succès et il retourne tout sourire à la base où se trouve le reste de la troupe. C'est à ce moment que Tyrone tombe sur Billy Ray Pike, joué par Andrew Stevens, un personnage important au caractère infantile, en pleine surdose. Washington s'occupe de lui et lui ordonne, la voix brisée tant par la colère que les larmes, de se battre pour vivre. C'est la première démonstration d'attachement envers un de ses confrères. Quelques scènes plus tard, on voit Tyrone outrepasser les ordres de son capitaine incompetent pour sauver quatre hommes pris derrière la ligne de feu. Tyrone reçoit éventuellement la visite du Colonel Tran, émissaire de la République du Sud Vietnam, responsable de la région où évolue le peloton. Celui-ci lui demande si les préparatifs vont bon train du côté des États-Unis pour accueillir la livraison d'héroïne. Tyrone, le regard furieux, arrête d'aiguiser son couteau, touche la lame et répond au Colonel Tran qu'il s'est trompé de Washington, et qu'il n'a aucune idée de l'existence d'un tel complot et n'a pas l'intention d'y participer.

Ces scènes concrétisent la deuxième étape du changement d'attitude de Tyrone entamé précédemment : il avait déjà assumé son rôle de chef d'équipe, le voilà qui assume maintenant son lien de fraternité avec les autres soldats. Il n'est plus un individu qui mène un groupe; il en fait maintenant partie, s'y identifiant au moins au niveau émotif et affectif. Ce qui pourrait nuire à ses confrères fait inévitablement

ressortir son côté belliqueux, ce qui l'amènera, entre autres, à tenter de tuer son capitaine incompetent.

Il est important de noter que ces deux premières étapes du changement d'attitude jouent beaucoup plus sur le sentiment d'affiliation au groupe ressenti par Tyrone qu'à son comportement général ou à son tempérament. Il demeure belliqueux, dominant, maintient ses expressions de dur à cuire. Cette agressivité est toutefois canalisée différemment, non plus en opposition à tout autre individu, mais plutôt solidaire de ses confrères blancs. Sa troupe le lui rend bien, venant confirmer les paroles du Sergeant Loyce qui lui avait promis un peloton uni s'il mettait un peu du sien. Ceci fait ressortir à nouveau l'armée comme grande égalisatrice, un endroit de socialisation qui brise les barrières raciales au nom d'une solidarité pan-guerrière.

C'est là que le troisième acte du film tranche par rapport aux deux autres : Tyrone change complètement et perd même son statut de personnage principal. Le film fait usage d'un premier *deus ex machina* et l'histoire se transporte sur un terrain de soccer, la métaphore du jeu représentant la continuité de la guerre tout en maintenant une certaine impression d'absurdité. Le peloton se voit offrir de jouer au soccer contre l'équipe du Sud Vietnam : s'ils jouent, ils n'auront plus à retourner au front, mais finiront leur mandat en affrontant les diverses équipes alliées et ennemies. Il ne leur reste plus qu'à aller chercher Billy Ray, l'as de l'équipe au soccer, qui croupit dans un village vietnamien : c'est au tour de Billy Ray d'être aux prises avec un manque de solidarité et une conscience fataliste/individualiste, et il revient à Tyrone de l'en extirper. Le film exécute un deuxième *deus ex machina* sous la forme d'une lettre, livrée par Tyrone qui révèle que Billy Ray sera père. Ce dernier sort de son apathie instantanément et rejoint la troupe pour les mener à la victoire au soccer. C'est à partir de ce moment que Billy Ray devient le véritable personnage principal, obtenant un temps de caméra supérieur à celui de Tyrone Washington.

Mais au-delà de l'empiètement par un personnage secondaire, nous devons également souligner le changement dans la nature même de Washington. Dès que le lieutenant Archer (James Whitmore Jr.), un personnage sans grande importance initiale, mais qui devient de plus en plus capital au fil du film, explique l'astuce à Tyrone Washington, celui-ci opère un changement dans son attitude. Il devient beaucoup moins agressif, perd son rôle de leader et se laisse convaincre instantanément du mérite du plan du lieutenant Archer. D'homme agressif, farouche, ultra-masculin, capable, selon le film, de canaliser sa force et ses aptitudes de survies apprises dans la rue, il devient soudainement un soldat comme les autres, paternaliste envers les hommes sous son commandement, foncièrement jovial. Pike joue ici la figure d'enfant, alors que Washington réalise finalement son potentiel de patriarche, autre caractéristique morale que l'armée inculque aux hommes qui en font partie. Son changement d'attitude et la rupture entre le personnage tel que représenté dans les deux premiers actes et celui du troisième, est clairement démontrée dans la scène où il doit aller chercher Billy Ray, où sa colère laisse place à une attitude paternaliste. Certes il est frustré du refus initial et de l'apathie de Billy Ray, mais il ne tombe pas dans les mêmes dynamiques d'agressivité qu'il déploie dans les instances précédentes où ces deux personnages sont en confrontation malgré leur amitié naissante. Il redevient tout sourire lorsque Billy Ray, quinze secondes plus tard et apparemment dégrisé, change d'idée après avoir reçu les nouvelles de sa paternité. Tyrone, d'un ton jovial l'accueille à bras ouvert et lui dit qu'il y a encore de l'espoir pour l'humanité si Billy Ray peut être père.

Ce changement d'attitude se concrétise à nouveau lorsque le peloton apprend que pour continuer à jouer au soccer, il leur suffit de laisser la victoire aux Sud-Vietnamiens. La troupe hésite; en discussion avec le lieutenant Archer, Tyrone confie qu'il n'a jamais perdu à quoi que ce soit dans sa vie, mais semble mettre de côté son égo, difficilement, en postulant par lui-même que la chose la plus importante est que tous ses hommes reviennent sains et saufs. L'impératif de fraternité et de paternité est

bel et bien assimilé. C'est la première fois dans le film où son égo prend un second rôle par rapport au bien-être de ses confrères: il ne fait plus seulement partie du groupe, il se met à son service et relègue ses priorités personnelles au second plan. Les scènes suivantes amplifient cette impression d'abnégation de soi. C'est Billy Ray, maintenant devenu personnage principal, qui semble avoir le plus de misère à accepter de devoir perdre la partie : celui-ci déclare en larmes, à Tyrone, qu'il n'a jamais fait quoi que ce soit qu'il pourrait regretter. Qu'en est-il des autres soldats américains qui écoutent la partie : n'ont-ils pas un devoir envers eux? Tyrone, luttant contre son égo, prend la tête de Billy Ray, la colle contre la sienne pour le réconforter et lui dit qu'il comprend, mais qu'il doit penser à son enfant avant tout. Les joueurs entament à nouveau la partie, mais Billy Ray refuse de perdre et se remet à compter des buts dans le filet de l'adversaire. Lors d'un temps de pause, le capitaine vient les réprimander de ne pas laisser les Sud-Vietnamiens gagner. Billy Ray lui signale qu'il ne feindra pas l'incompétence, peu importe les conséquences. Le capitaine le chasse du terrain et ordonne aux autres de rentrer dans le rang et de perdre. Washington, le regard baissé, mais aucunement furieux, plutôt résigné, parle aux soldats une fois le capitaine parti, sur l'invitation d'un autre personnage principal qui veut savoir ce qu'il en pense. Mi-souriant, il déclare :

I had you guys all figured wrong. You're not smart enough to be fools and fuck-ups. But you're just about dumb enough to try to be fucking heroes. Ok? We'll look at it this way. Uncle Sam pays us 137\$ a month to kick some ass. Right? Huh? Ok! Well let's kick some ass!

Après avoir gagné le match et essuyé une embuscade en plein terrain de soccer, Billy Ray et Tyrone se retrouvent assis sur des marches. Tyrone ordonne à Billy Ray de feindre une commotion cérébrale et de grimper dans l'ambulance qui l'emmènera en lieu sûr. Billy Ray refuse, réitérant qu'il ne ferait jamais quelque chose dont il aurait éventuellement honte. Tyrone lui dit qu'il n'y aurait rien de plus

honteux que l'image de son fils appelant un autre homme « Papa » et appelle le lieutenant aux commandes pour lui déclarer la commotion de Billy Ray. Ce dernier, entre les larmes et la colère, traite Tyrone de fils de pute et lui tend sa casquette de baseball en l'intimant d'en prendre soin. Tyrone lui dit de prendre soin de lui et pendant que Billy Ray s'en va, la voix brisée par les larmes, il murmure « Little country-ass boy ». Le film se termine avec le peloton, éclopé, qui se remet en marche, Tyrone entamant les hymnes du corps des fusiliers marins, la casquette de Billy Ray sur la tête. Cette allusion à la victoire morale dans la défaite est un trope fréquent dans le cinéma de la guerre du Vietnam, surtout dans ce qui deviendra sa deuxième vague. Tout comme John Rambo dans *First Blood* (1982) qui se plaint d'avoir perdu la guerre parce qu'on ne lui a pas laissé les coudées franches pour la gagner, *The Boys in Company C* place ses protagonistes dans une situation perdue d'avance: peu importe leurs faits et gestes, le sort a déjà été décidé. Le fait que les hommes maintiennent un cap moral intègre malgré tout est un éloge au soldat de la guerre du Vietnam. Que Washington en soit partiellement le porte-étendard reflète le propos du film quant à la possibilité d'héroïsme pour le soldat noir.

Ces deux dernières scènes cristallisent le changement d'attitude du personnage principal. Le changement est de personnalité de Washington est drastique. Tyrone est initialement un personnage fort, indépendant, qui n'a pas l'intention de jouer le rôle de chien docile. Dans le deuxième acte, ces traits ne sont pas tant mis de côté ou changés dans leur nature même, mais plutôt utilisés pour mener les hommes sous sa charge : ces traits ne sont donc pas vilifiés, mais plutôt présentés comme étant potentiellement bénéfiques si utilisés correctement. Il n'a pas, pour reprendre les paroles d'un dialogue mentionné précédemment, à jouer le « good nigger ».

C'est pourtant exactement ce qui se passe au troisième acte. Son égo laisse la place à une abnégation de soi totale : mettre sa vie en danger pour assurer à la fois l'honneur de ses hommes et la vie du nouveau père. Le film prend d'ailleurs le soin,

même s'il s'agit d'une histoire fictive, de faire dérouler, dans le générique final, le destin de chacun des soldats : Tyrone meurt, Billy Ray fuit au Canada avec sa femme. Il s'agit donc d'un suicide. La référence à l'Oncle Sam et à la paie militaire vient également s'inscrire en contradiction avec non seulement la personnalité de Washington (qui n'a que faire de la hiérarchie), mais également aux propos énoncés par le film dans les 2 actes précédents. La désobéissance à la hiérarchie militaire, voire même l'assassinat des supérieurs incompetents, est implicite dans le 2e acte du film comme seule manière de survivre, le capitaine et ses erreurs étant responsables, à au moins 3 reprises, de la mort d'hommes du peloton. Très peu de discours patriotiques se retrouvent dans les deux premiers actes : même le sergent instructeur semble dépassé par ce qu'on lui demande de faire et ne sert pas l'habituel sermon de fidélité à la nation à Tyrone lors de leur discussion. Il est donc étonnant et relativement incohérent d'entendre Washington justifier leur sacrifice collectif en nommant l'émetteur de leur chèque de paie. Tout ceci surprend, mais mène à une analyse intéressante : un changement aussi drastique renvoie à un message, conscient ou involontaire. Ce message semble être que l'ultime incarnation du soldat que peut atteindre Tyrone Washington n'est finalement pas le leader agressif, mais bien-intentionné qui n'a aucun intérêt pour la propagande patriotique, mais plutôt le soldat qui fait abnégation de sa propre survie, pour qui les intérêts de l'ensemble du corps des fusiliers marins (sous la forme du moral des autres soldats qui écouteront leur défaite) sont choses assimilées, ressenties et de première importance. Le soldat noir idéal, au final, est celui qui rejoint la fraternité militaire en tant qu'entité suprême, ce qui exige de laisser de côté tout communautarisme ou toute affirmation d'une différence, d'un statut spécial, etc. Ce faisant, le soldat se voit inculquer les traits qui font de lui un homme dominant: paternalisme, absence de peur, union avec ses confrères, guide moral de la nation.

3.3 Uncommon Valor

Réalisé par Ted Kotcheff, *Uncommon Valor* (1983), dont les événements se déroulent en 1982, raconte l'histoire de Jason Rhodes (Gene Hackman), ancien colonel du corps des fusiliers marins. Rhodes est convaincu que des prisonniers américains, dont son fils, demeurent entre les mains des communistes en Asie du Sud-est et décide de monter une expédition pour aller les rescaper. Le gouvernement américain, par le biais de bureaucrates (CIA, Département d'État), tentent d'empêcher le colonel Rhodes de passer à l'action et lui mettent une série de bâtons dans les roues. Il réussit tout de même à triompher grâce au soutien d'un riche entrepreneur nommé Macgregor et au courage des hommes qu'il recrute pour mener à bien sa mission.

Ces hommes sont les anciens frères d'armes de son fils, joués par une poignée d'acteurs de série B, exception faite de Gene Hackman et Patrick Swayze, inconnu à l'époque : Blaster (Reb Brown), surfeur-culturiste jovial, spécialiste des explosifs, comme son nom l'indique, Sailor, homme fort du groupe, à mi-chemin entre le hippie et le sudiste « redneck » (Randall Cobb), et Wilkes (Fred Ward), spécialiste furtif de l'assassinat au couteau, recyclé en artiste sculpteur qui demeure hanté par les cauchemars des traumatismes vécus au Vietnam. Rhodes retient aussi les services de Kevin Scott (Patrick Swayze), sergent des forces spéciales dont le père est mort au combat. Sont également recrutés deux pilotes d'hélicoptères vétérans de la guerre du Vietnam : Charts (Tim Thomerson), grisonnant, pris dans une relation de couple avec une blonde égoïste qui ne cherche qu'à bien paraître et Johnson (Harold Sylvester). C'est celui-ci qui nous intéresse, seul personnage noir du film. En fait, si on devait sélectionner un personnage comme étant le plus insipide et secondaire, c'est bien Johnson. Or ce traitement en dit long sur sa place dans ce film, à savoir celle de noir de service et de porte-étendard servant à véhiculer des discours révisionnistes quant aux enjeux ethniques ou alors à mettre ceux-ci sous silence.

L'un des seuls domaines où le personnage de Johnson se distingue nettement des autres est d'un intérêt particulier et le point central de notre analyse du film : c'est le seul qui semble avoir réussi sa vie après le Vietnam. Blaster vivote sur le circuit des plages et du vélo acrobatique, Sailor est en prison et aux prises (il l'était déjà au Vietnam) avec des problèmes de drogue, Wilkes est clairement affecté par le syndrome du stress post-traumatique, Charts tourne en rond et sa vie d'homme marié ne fait pas de sens (il naîtra d'ailleurs un semblant de romance entre lui et une jeune thaïlandaise). Ils incarnent, en ce sens, les archétypes de la génération sacrifiée au Vietnam et du vétéran laissé à lui-même, image récurrente dans les artéfacts de la culture populaire de l'époque. Johnson, quant à lui, ne vit aucun de ces problèmes : sa vie semble très bien aller et il n'est pas très enthousiaste à l'idée de la laisser de côté pour retourner au Vietnam. La scène de son éventuel recrutement nous en dit long sur son état actuel. On le voit assis dans un bureau spacieux, en train de mettre en ordre un paquet de feuilles. On peut apercevoir un ordinateur accoté sur le mur du fond, ce qui est révélateur d'un statut important au sein d'un milieu de travail prestigieux ou du moins capable de fournir à ses employés de tels instruments, coûteux à l'époque et encore aujourd'hui. Ses médailles sont bien en vues, exposées sur un mur : on peut y apercevoir la Distinguished Flying Cross.

Johnson se met à raconter comment il a sauvé un pilote d'hélicoptère pris derrière les lignes ennemies, mais se garde de révéler les détails de son héroïsme. Rhodes démontre qu'il connaît tout de l'opération et souligne le risque qu'a pris Johnson en réessayant malgré une première tentative infructueuse. Il l'invite alors à se joindre à sa troupe, ce que Johnson refuse initialement : il a un bon métier et la guerre est derrière lui. Il finira par accepter de participer à la mission : il se pointe au départ de l'avion qui les emmènera en Thaïlande et déclare au Colonel Rhodes qu'il fera bel et bien partie de l'expédition en admettant : « Maybe I do have a bit of unfinished business ».

La guerre ne semble pas l'avoir affecté négativement : il est capable de la mettre derrière lui, n'est affecté par aucun traumatisme, et exerce un métier assez lucratif pour se payer des vacances aux Bermudes. Johnson, bref, a « réussi » sa vie. Il est le seul pour qui c'est le cas. Plusieurs interprétations sont possibles quant au message que le film tente d'envoyer, consciemment ou non, en dépeignant Johnson, le seul noir, comme une histoire à succès. Il est possible qu'il s'agisse d'une décision aléatoire ou naïve. Il est également possible que le film veuille nous convaincre que ceci est dû à ses qualités personnelles et héroïques, bref qu'il ait été récompensé à la hauteur de son mérite. Cette idée de méritocratie pure, en présentant un modèle positif de succès dans les forces armées, vient de facto minimiser, rendre banal, ou réduire au silence les critiques soulignant les inégalités dont faisaient l'objet les soldats noirs à l'époque : difficulté d'avancement dans les forces armées, représentation disproportionnée au sein des simples soldats, milieu de vie où pullule le racisme systémique et interpersonnel, etc. Nous estimons que cette seconde hypothèse est la bonne. Le film nous fournit quelques indices quant à cette interprétation, à savoir une série de discours révisionnistes véhiculés implicitement ou explicitement par le personnage de Johnson.

Tout d'abord, la scène de son recrutement au sein de l'expédition vient nous confirmer ses qualités héroïques : son sauvetage d'un pilote, au péril de sa vie, est certainement preuve d'héroïsme. Même son refus initial n'est que de courte durée : il se présente finalement à l'aéroport d'où part l'expédition et semble avoir « réalisé » que pour lui non plus, le conflit vietnamien n'était pas réellement terminé. Le fait que Johnson soit major dans le corps des fusiliers marins n'est pas banal. Le film ne nous explique pas quels autres faits d'armes ou qualités l'ont mené à être promu à ce rang : Johnson paraît certes éduqué, mais le film suggère que son grade est la récompense logique pour ses actes de bravoure. Bref, nous dit le film, un militaire qui se démarque au sein des forces armées sera récompensé à la hauteur de ses faits et

gestes, peu importe la couleur de sa peau. En ce sens Johnson n'est certainement pas représentatif de l'avancement réservé à la majorité des noirs déployés au Vietnam : rappelons que les noirs ne représentaient que 2% des officiers dans les forces armées américaines à la fin de la guerre du Vietnam, ceux-ci étant confinés à majorité dans des rôles d'officiers juniors (second lieutenant, lieutenant, capitaine), alors qu'ils formaient environ 12% des hommes déployés (Hampton, 2013, pp. 23 et 94-96). Le personnage de Johnson permet de montrer un contre-exemple à ces discours : le noir n'est pas victime de préjugés au sein des forces armées et jouit des mêmes opportunités que le blanc. Cette interprétation pourrait être critiquée et perçue comme purement spéculative; toutefois, cette structure de révisionnisme historique véhiculé par le personnage de Johnson se répète dans les scènes suivantes.

Le film, par exemple, ne fait aucunement état ou mention d'inégalités, d'injustices ou de préjugés envers Johnson : bien au contraire. Celui-ci a beau ne pas avoir fait partie de l'escouade initiale (ce privilège étant réservé à Wilkes, Blaster et Sailor), il s'entend cordialement avec les autres membres de l'expédition et y est intégré instantanément. Toute friction est absente et aucune allusion à la couleur de sa peau n'est faite au long du film. Le racisme est passé sous silence, comme si la fraternité militaire éradiquait ce comportement et toute différence. Les symboles normalement rattachés au racisme, quant à eux, sont bel et bien présents : aucune mésentente ne règne entre Johnson et Sailor, même si ce dernier porte un drapeau des confédérés sur son manteau de cuir. Alors que d'autres films vont associer nostalgie du Vieux Sud antebellum et racisme, Sailor représente un mélange plutôt contradictoire. C'est lui qui joue le rôle qui s'approche le plus du hippie et de la contre-culture : il porte un bandeau dans ses cheveux semi-longs, parle brièvement du pouvoir de l'esprit lorsqu'il est en prison, ajoute « man » à la fin de toutes ses phrases, danse librement sur du Cream (*Sunshine of your love*). En effectuant ce mélange, le film réussit une double réconciliation qui joue le rôle de mise au silence de discours politiques ou alors d'un révisionnisme de ceux-ci. La juxtaposition du

drapeau des confédérés et de la culture « hippie », à la réputation de tolérance, semble implicitement signifier qu'il n'y a aucune raison d'associer racisme et discours de nostalgie/glorification du Vieux Sud antebellum. Au contraire : ces deux idées, de prime abord en opposition, sont incarnées dans une seule et même personne. On peut interpréter cette réconciliation/révision comme une métaphore qui minimise la présence du racisme à l'époque ou alors de mettre cet enjeu sous silence, le faisant passer pour exagéré ou alors bénin, trivial, ne méritant pas qu'on s'y attarde. Une réconciliation similaire s'effectue entre le courage et l'ardeur au combat de Sailor et son affiliation à la contre-culture supposément véhicule de valeurs humaines d'égalité ou de pacifisme : son appartenance à celle-ci n'entre pas en contradiction avec son identité de soldat et sa capacité à tuer son adversaire, niant toute possibilité d'objection de conscience émanant de cette contre-culture.

Un autre indice vient soutenir notre présomption, à savoir que Johnson est le noir de service et faire-valoir de certains autres personnages ou porte-étendard de discours révisionnistes : sa relation avec le combat. Il ne reçoit pas beaucoup de temps de gloire martiale comparé aux quatre personnages principaux. Dans certaines scènes où il aurait pu se démarquer et obtenir une plus grande part de temps de caméra, il se fait voler la vedette par d'autres personnages. C'est par exemple lui qui entamera la confrontation avec le Sergent Scott : toutefois, sitôt la confrontation verbale entamée, Sailor tasse littéralement Johnson, s'interpose entre les deux et prend la relève de la confrontation, qui finira en combat à mains nues entre Scott et Sailor. La présomption de rôle secondaire est surtout confirmée par l'acte final du film, lorsque la troupe attaque le camp communiste : le succès éventuel de la mission est tributaire du sacrifice de deux des soldats. Blaster exécute un « last stand » sur un pont, afin de s'assurer de l'explosion de celui-ci et des troupes communistes qui y convergent. Sailor, quant à lui, grimpe dans un mirador et mitraille les troupes ennemies jusqu'à ce qu'il soit abattu. Ces deux scènes, lors desquelles se suicident les deux personnages les plus sympathiques aux yeux du spectateur, viennent resouligner

le trope du vétéran du Vietnam sacrifié : ils avaient déjà souffert l'exclusion à leur retour, les voilà qui se sacrifient pour que d'autres (les autres membres de la mission et les prisonniers rescapés) puissent vivre. La relation de Johnson avec ce statut de martyr est révélatrice : il va, d'un certain sens, en être le bénéficiaire. Contrairement à ce que pouvaient déclarer les critiques des politiques d'intégration militaires, nous dit le film, l'armée n'incarnait pas la continuité de dynamiques systémiques de discrimination envers les noirs : au contraire, pour eux (et non pas pour les vétérans blancs martyrs), le Vietnam et l'enrôlement furent des « opportunités », alors que certaines recherches peignent un portrait pour le moins différent (Fendrich, 1972, pp. 65-66).

Nous estimons que le rôle principal de ce personnage est de servir d'incarnation d'une révision historique idyllique de la situation des soldats noirs lors de la guerre du Vietnam par le biais d'une série de tropes ou d'exercices rhétoriques venant réaffirmer certains mythes ou mettre au silence des visions critiques de ceux-ci. En ce sens le personnage se voit totalement approprié par l'entreprise discursive qui teinte l'ensemble du film.

3.4 Platoon

Écrit et réalisé par Oliver Stone, lauréat de quatre Oscars dont meilleur film et meilleur réalisateur, *Platoon* se veut un récit semi-autobiographique sur la guerre au Vietnam, à laquelle Stone a participé en tant que soldat au sein de l'armée de terre américaine, de 1967 à 1968. Le scénario suit les péripéties de Chris Taylor (Charlie Sheen) lors de son déploiement au Vietnam. Le choix de l'acteur constitue un clin d'oeil et un hommage à *Apocalypse Now* (1979) dans lequel le père de Charlie (Martin Sheen) campe le rôle principal. L'intrigue tourne autour de la scission de la troupe, séparée en deux camps menés par deux sergents, Elias (Willem Dafoe) et

Barnes (Tom Berenger), cette « guerre civile » (les mots utilisés par le narrateur pour la décrire) se déroulant parallèlement à la guerre au sens propre dans laquelle la troupe se meut. Les hommes entourant le sergent Barnes sont à son image : des buveurs invétérés, à tendance sudiste (on aperçoit le drapeau des confédérés à plusieurs reprises), violents, agressifs, prompts à commettre ou à encourager des crimes de guerre tels que le viol ou le meurtre, majoritairement blancs. Quant aux hommes ralliés autour de Elias, ils sont d'origine ethnique variée et les noirs y sont en nombre important : on y voit une tentative de présenter une « véritable » communauté américaine. Les hommes de ce camp sont plutôt pacifiques et représentent la contre-culture : ils fument du cannabis, évoquent la spiritualité et l'ésotérisme, écoutent de la musique psychédélique (*White Rabbit* de Jefferson Airplane), et dansent ensemble, bras dessus, bras dessous, dans une ambiance de fraternité où la couleur de peau n'a pas d'importance.

Contrairement à *The Boys in Company C* et *Uncommon Valor*, *Platoon* regorge de personnages noirs auxquels le réalisateur accorde une personnalité relativement distincte et un temps de caméra significatif. Alors que dans ceux-ci les blancs étaient pluriels et variés, le (seul) noir représentait l'ensemble d'une communauté, donnant une impression implicite de monolithisation de cette dernière. *Platoon* laisse de côté cette représentation : les noirs sont l'objet d'une certaine pluralisation prenant la forme d'une variété d'archétypes. Ceux-ci ne sont pas politiquement neutres : le film accorde un traitement élogieux aux noirs en général mais en villifient certains. Cet exercice binaire implique un discours politique normatif quant à ce qu'est un bon noir : il est donc capital de dresser les caractéristiques qui font d'un noir un bon ou un mauvais soldat. Toutefois, puisqu'il s'agit d'un des rares films de combat de l'époque qui présentent une pluralité de personnages noirs et une série de liens entre eux démontrant un sentiment de communauté, il est impératif d'opérer un détour et de parler de la représentation de cette communauté noire en tant que telle, avant d'en aborder les archétypes.

Platoon, dans sa représentation des interactions des personnages noirs, semble suggérer un double sens de communauté pour ceux-ci. Chaque personnage, dans *Platoon*, fait à la fois partie d'une communauté générale, celle des soldats, et d'une communauté d'affiliation, à savoir l'appartenance à l'un des deux camps. Une partie des noirs se rallie à la bande entourant le sergent Barnes; la majorité d'entre eux se retrouvent plutôt dans le cercle du sergent Elias. En ce sens ils ne font pas exception aux personnages blancs du film qui sont eux aussi répartis entre les deux groupes. Toutefois, alors que les blancs sont surtout représentés comme liés par leur communauté d'affiliation dans leurs interactions et socialisant presque exclusivement avec les membres de celle-ci, les dynamiques sont différentes en ce qui concerne les soldats noirs. À plusieurs reprises dans le film, ceux-ci interagissent ensemble, peu importe leur communauté d'affiliation, et ce même si la ligne de démarcation de plus en plus claire entre les deux camps opposés devient, au fil de l'œuvre, l'intrigue principale. On remarque, par exemple plusieurs scènes témoignant de signes de solidarité entre noirs : lors d'expéditions dans la jungle, on voit les soldats noirs dormir dos à dos sous la pluie. Dans une autre scène on voit Harold et Junior en train de manger ensemble; ils ont l'air de bien s'entendre et pourtant le premier fait partie de la bande d'Elias, le second de celle de Barnes. Ce même sens de communauté se manifestera même après le massacre dans le village vietnamien, scène qui constitue le point tournant de l'intrigue du film : la troupe est à ce moment déjà séparée en deux camps nets qui maintenant se détestent ouvertement. Pourtant les différents soldats noirs se regroupent encore ensemble, sans égard à leur affiliation à un camp ou à un autre, et, même si le malaise est palpable, demeurent unis en tant que communauté.

Bref, alors que les blancs ne socialisent qu'avec les soldats qui font partie de leur camp, les noirs socialisent non seulement entre soldats du même camp, mais également entre noirs, peu importe le camp auquel ils sont affiliés. Ce contraste est frappant et on dirait que le film tente de présenter les noirs comme étant moins

prompts à s'entre-déchirer que les blancs, ou du moins lié, par leur couleur de peau, par une solidarité qui les maintient relativement unis malgré leurs désaccords. Cette communauté a beau être assez importante pour que le réalisateur y dédie un certain temps de caméra, le film n'en fait pas un lieu explicitement politique : elle n'est ou ne semble être qu'un lieu de socialisation et d'échange entre soldats. Certains enjeux et discours politiques y sont transposés et abordés, notamment lorsque les soldats noirs discutent du massacre du village et se confient quant à leurs doutes et inquiétudes, mais elle ne joue pas le rôle de lieu de résolution de ces enjeux. C'est plutôt au sein des communautés d'affiliation que ces problèmes voient leur résolution éclore ou être élaborée. Le film n'en fait pas non plus un berceau de contre-culture ou de discours revendicateur : une certaine notion d'altérité y est implicitement rattachée (en tant que lieu non blanc), elle n'est toutefois pas utilisée en tant que contre-pouvoir à la communauté blanche. Si le film a en effet des discours binaires quant à certains personnages, son discours face à leur ensemble est plutôt neutre. La communauté des noirs n'est pas représentée à priori négativement ou positivement : ce sont plutôt les éléments individuels à l'intérieur qui sont différenciés ou séparés en deux camps clairement distincts. En ce sens, même si aucun discours politique n'y est explicitement résolu, son aspect apolitique en est un implicitement réducteur.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, plusieurs personnages noirs évoluent au sein du film et incarnent une variété d'archétypes. De ceux-ci, cinq se voient attribuer une certaine personnalisation et quelques lignes de dialogues : le sergent Warren (Tony Todd), Francis (Corey Glover), Harold (Forest Whitaker), Junior (Reggie Johnson), et King (Keith David).

La part du lion du traitement cinématographique et politique des personnages noirs revient toutefois à Junior et King. Même si la représentation générale des soldats noirs semblait démontrer une certaine variété, le film réserve un autre traitement à ces deux personnages : ils sont l'objet d'un discours binariste et

dichotomique visant à en glorifier un (King) et à vilifier l'autre (Junior). L'attribution des noms n'est en effet pas du tout naïve.

King, dont le nom est à la fois indicateur de noblesse mais également affilié à Martin Luther King, est constamment représenté d'une manière positive. Il est un guerrier sans peur et on le voit, tout au long du film, se battre avec courage dans des situations plus que désastreuses. Tout comme Harold, il est d'un naturel simple et souriant. Peu éduqué, il fait plein de fautes d'orthographe lorsqu'il écrit à sa femme, fautes que Francis tente de corriger. Bon vivant, il attend avec impatience, comme son confrère surfeur (blanc), de retrouver les petits bonheurs de la vie aux États-Unis : « March in Tennessee: sniff the pines... sniff that cross-mounted pussy by the river! Hmmmhmmmm damn! ». Malgré sa simplicité parfois vulgaire, le film le présente, à plusieurs reprises, comme étant rempli d'une sagesse quasi spirituelle : il semble avoir « compris » comment la vie fonctionne et joue le rôle de mentor de Chris. C'est lui qui introduit le personnage principal à la bande d'Elias et qui se porte responsable de son initiation au groupe et, parallèlement, à la marijuana. Il en est également le père spirituel : lorsqu'il l'initie à la drogue, devant les autres soldats, King prononce la mort de Taylor, mais l'avènement de (du) Chris(t), déclarant que celui-ci vient de « renaître ». Le personnage principal lui-même reprendra cette symbolique lorsqu'il déclarera, à la fin du film, que sa véritable naissance personnelle aura eu lieu au Vietnam. King est non seulement mentor de Chris, mais également son confident et son soutien moral. Lorsque Chris est mélancolique et semble avoir perdu tout repère moral et psychologique, c'est King qui, assis à ses côtés, le remet sur les rails en lui transmettant un peu de sa sagesse qui frôle l'ésotérisme ou du moins une vague notion de destin : « Just keep your pecker hard and your powder dry and the world will turn ».

En ce sens, il touche certaines des facettes du « nègre magique », concept mentionné dans le premier chapitre, à savoir un personnage noir provenant d'un

milieu socio-économique pauvre qui agit en tant que mentor et guide d'un jeune blanc désaffecté ou à la croisée des chemins de sa propre croissance, sans que soient résolus les enjeux découlant des inégalités entre les 2 personnages (exemple : comment réconcilier noir pauvre et blanc éduqué lorsque le conflit ne justifie ou n'encourage plus leur amitié). King a beau incarner la contre-culture et certains discours critiques, il n'effleure que brièvement les enjeux reliés aux inégalités, et ce, sans jamais aborder la question de la race. Lorsque King mentionne la vie à l'intérieur du territoire américain, il semble tout aussi heureux d'y retourner éventuellement que ses confrères blancs. Ils attendent avec impatience les mêmes plaisirs : l'un rêve de femmes sur la plage, King de femmes sur le bord de la rivière. Aucune mention des inégalités ou des défis qui les attendent. On peut apercevoir à nouveau cette dynamique discursive réductrice ou mettant sous silence les enjeux raciaux dans le dialogue suivant. Lorsque Chris déclare qu'il a quitté les études pour se porter volontaire pour aller au Vietnam, King lui demande pourquoi il a eu une idée aussi folle :

King : You's a crazy fucker, giving up college!

Chris : It didn't make much sense, I wasn't learning anything. I figured why should just the poor kids go off to war and the rich kids always get away with it?

King : Oh I see! What we got here is a crusader. Shit. You gotta be rich in the first place to think like that. Everybody knows the poor are always being fucked over by the rich, always have, always will.

La réponse de King s'inscrit dans la dynamique réductrice mentionnée ci-haut. Bien qu'il tienne un discours explicitement politique et critique (la disparité entre riches et pauvres et leur relation à la conscription et à la vie en général), il n'aborde aucunement la question ethnique. Ceci est révélateur d'une tendance généralisée à l'ensemble des personnages noirs du film : ceux qui sont représentés de

manière positive ne mentionnent jamais l'enjeu de la race ou de l'appartenance ethnique. Au plus radical, ceux-ci, tout comme King dans la présente citation, mentionnent les disparités économiques entre riches et pauvres, mais se gardent bien de tisser des liens entre ces inégalités et dynamiques raciales. Les intérêts et espoirs sont similaires et partagés, l'amitié ne connaît pas de frontières. En effet, Chris est présenté comme étant un des êtres les plus chers pour King; les deux sont inséparables et lorsque ce dernier apprend qu'il retournera aux États-Unis quelques jours plus tôt, c'est à Chris qu'il réserve ses adieux. Après lui avoir proféré une dernière série de conseils, King prend Chris dans ses bras et les deux s'étreignent avant d'échanger une poignée de main. Celle-ci est toutefois significative : elle prend la d'une série de gestes ritualisés et précis, communément appelés « dapping ». Ce geste est normalement associé à une marque de reconnaissance entre soldats noirs (Westheider, 1999, p. 88). Toutefois il se déroule ici entre soldat noir et soldat blanc, incluant le dernier dans les particularismes de solidarité de l'autre. King et les autres personnages noirs qui s'inscrivent dans son courant politique, de près ou de loin, sont imminemment accommodationnistes, inclusionnistes et réconciliateurs. Une telle vision implique comme corolaire une perspective du racisme en tant que phénomène individuel et interpersonnel plutôt qu'un ensemble de dynamiques qui vont plus loin que l'individu et qui s'inscrivent dans un système qui tend à les encourager ou à les reproduire. C'est cette perspective purement individualiste du racisme, et des moyens pour l'enrayer (amitié et réconciliation entre noirs et blancs), auquel le film, dirait-on, tente de sensibiliser le spectateur. Cette intuition se voit d'ailleurs confirmée par le traitement de l'autre personnage du couple binaire : le très radical Junior.

Junior est l'antithèse même de King. Il est, en quelque sorte, son Malcolm X. Bruyant, geignard, constamment en train de se plaindre, Junior est de loin le personnage le plus antipathique du film et n'est jamais représenté sous un quelconque angle positif, voire nuancé. Même Barnes, pourtant responsable de crimes de guerre et meurtrier d'Elias, reçoit un traitement plus mitigé et se voit allouer la place de

« second père » de Chris. Junior est présenté comme un être peureux. Il s'endort sur son tour de garde et blâme Chris pour sa propre erreur. Il tente de désertier la troupe en feignant une blessure (auto-infligée) ou en s'intoxiquant avec de l'eau insalubre; lorsque le combat final commence, on le voit fuir sa position et en payer le prix. Le film le montre en train de violer une jeune Vietnamiennne, en compagnie d'autres soldats du groupe de Barnes, viol que viendra interrompre Chris. Il est également hypocrite : on le voit encourager le sergent Barnes dans ses pulsions meurtrières, mais il se permet quand même de faire la leçon au sergent Warren quant à l'incohérence de ce geste avec les croyances chrétiennes de ce dernier.

Junior incarne le nationalisme noir et il est évident que le film ne voit pas ce courant d'un très bon œil. Son affiliation politique est instantanément reconnaissable et mise de l'avant dès le début du film : dans sa première apparition à l'écran, il est en train plaindre de s'être fait imposer un sandwich au porc comme dîner, ce qui l'associe implicitement à la Nation of Islam. Contrairement à King qui ne fait aucunement mention des enjeux raciaux ou ethniques, Junior teinte la majorité de ses observations, remontrances ou plaintes, d'allusions à l'oppression blanche et blâme celle-ci pour sa situation. Son sandwich au porc relève d'un programme d'acculturation; sa présence sur la patrouille de nuit relève de la continuité de l'esclavage par l'homme blanc, contrairement à Francis qui y voyait plutôt le résultat de dynamiques politiques non racialisées. Lorsque Chris creuse son trou et prend quelques secondes de repos, Junior lui crie de se remettre au travail : « Hey, white boy, that hole ain't gonna dig itself », renversant les discours insultants et réducteurs au travail manuel généralement attribué aux esclavagistes blancs envers leur main d'œuvre noire. Sur son lit de camp, on le voit sourire, regarder dans les airs et vanter à un soldat blanc incrédule le jour où l'homme noir rejettera les chaînes que lui impose l'homme blanc. Son projet d'émancipation n'en est pas un de bonne entente entre noirs et blancs ou d'égalité entre ceux-ci, mais plutôt l'inversion des rôles : un noir dominant, un blanc dominé. La juxtaposition de telles scènes avec d'autres qui

présentent, d'une manière beaucoup plus positive, l'accommodationisme de King, pousse le spectateur à faire un choix évident entre ces deux options. Or, malgré son ton geignard et les artifices qu'utilise le film pour dénigrer ce discours politique, certaines critiques de Junior ont du sens et ne peuvent être balayées ainsi de la main, sans nuance : l'armée, nous l'avons mentionné dans le premier chapitre, a longtemps eu, et a probablement encore, une politique raciale prétendument neutre, mais qui, implicitement, réduit et minimise les particularismes de sous-cultures non blanches (musique, alimentation, choix esthétiques ou littéraires, respect des pratiques religieuses, etc.). Quant aux politiques de conscription, les noirs ont en effet été systématiquement l'objet de discrimination, que ce soit dans leur recrutement, dans leur affectation à différentes unités ou dans la possibilité d'être reconnu comme objecteur de conscience (Westheider, 1999, p. 19-22). Malgré cela, le film choisit de lier ce type de critiques à un personnage expressément et constamment vilifié, réduisant du même coup au silence ou à l'impertinence le discours politique parfois valide dont il est porteur. Il n'est donc pas étonnant de voir le film dédier de longues secondes à la mort de Junior : contrairement à celles d'autres personnages qui nous sont présentées comme tristes et non méritées, celle de Junior est plutôt un spectacle de rétribution justifiée. Il fuit son trou et meurt d'une balle dans le ventre (mort lente et douloureuse) pendant que la caméra le fixe de longues secondes, en train de s'étouffer dans son sang. Sa mort, tout comme celle de Barnes, devient presque un moment de réjouissance pour le spectateur qui est enfin satisfait de voir ce personnage récolter la monnaie de sa pièce. Le geste n'est certainement pas naïf.

Platoon est à la fois pionnier et conservateur. D'une part un effort a clairement été fait pour ne pas tomber dans la formule traditionnelle du noir de service ou monolithique. Toutefois, cette pluralisation s'inscrit dans la reproduction d'un discours hautement binaire quant à l'américanisme en infusant les 2 personnages noirs les plus importants de personnalités clairement dichotomiques véhiculant une perspective précise sur les enjeux raciaux et séparant les noirs, de facto en deux

catégories (radicaux versus accomodationistes). Le verdict final quant à la communauté noire s'inscrit donc dans la dynamique de l'accomodationisme de réconciliation : elle est, en majorité, une entité bénigne qui, idéalement, est prête à vivre en paix avec l'autre communauté, sans renégocier l'accès aux privilèges que cette dernière possède. Certains membres sont plus « radicaux » et postulent une autre option politique : toutefois, nous dit le film, ces êtres sont vils et leur option politique est à la hauteur de leur caractère.

3.5 Un bon noir, avec un accent cette fois

Comme c'était le cas pour la guerre de Corée, le cinéma de la guerre du Vietnam place le spectateur devant plusieurs portraits du soldat noir. Bien que nous reconnaissons une plus grande variété dans ces portraits, cette diversification accrue s'imbrique dans certaines continuités, notamment quant aux discours politiques véhiculés : nous retrouvons certes une personnalisation plus importante des personnages noirs, mais également la persistance du discours du « bon noir ».

Lorsqu'on compare le cinéma de la guerre du Vietnam à celui de la guerre de Corée, une chose saute aux yeux : le soldat noir n'est plus « l'étranger » ou le « nouvel élément » au sein des forces armées qu'il représentait quelques années auparavant. Cette dynamique s'est estompée et prend une place secondaire dans le cinéma de la guerre du Vietnam; le soldat noir demeure toutefois un vecteur de discours politiques identitaires sur lequel il faut se pencher.

Tout d'abord le soldat noir se voit doté d'une personnalité généralement plus développée et approfondie. Exception faite d'*Uncommon Valor*, les films analysés mettent en vedette des personnages plus riches et variés. Les particularismes font leur entrée : au lieu d'un personnage qui se comporte, parle, et épouse des valeurs

identiques aux personnages blancs héroïques (et surtout WASPs), le soldat noir se voit doter de l'ombre d'une sous-culture : usage de jargon et de contractions grammaticales, vêtements ou accessoires (du rag, bracelets à billes), goûts musicaux particuliers, etc. Il est, d'une certaine façon, devenu « noir », ou du moins reflète une image du noir qui ne tente pas de le faire passer pour « blanc ». Cette image demeure toutefois extrêmement stéréotypée. Certes le soldat noir n'est plus limité à l'archétype du « ebony saint », mais la reconnaissance d'une personnalité propre ne fait que le déplacer d'un régime de stéréotypes à un autre : ceux-ci ont perdu leur aspect protoblanc, pour confiner le noir à une poignée d'autres caractéristiques « essentielles ». Tous les personnages noirs, exception faite de Johnson qui perpétue l'archétype du protoblanc dans *Uncommon Valor*, se voient assigner ces caractéristiques vestimentaires, langagières ou culturelles. *Platoon* a beau déployer une panoplie de personnages noirs, ceux-ci partagent tous les caractéristiques énumérées ci-haut.

Malgré leur diversité accrue par rapport aux personnages du cinéma de la guerre de Corée, nous postulons que l'apparente pluralité d'archétypes observés est superficielle et finit par reproduire non seulement un autre ensemble de stéréotypes, mais également les discours binaires du bon noir et du mauvais noir. Ces discours binaires se manifestent et s'incarnent différemment dans les trois films. Johnson est une version remastérisée du « ebony saint ». Tyrone Washington devient progressivement un « bon noir », voire même le « good nigger » qu'il refusait de jouer initialement : l'opposition binaire se fait ici entre le Tyrone final et le Tyrone initial. *Platoon* investit ses deux personnages noirs les plus importants, King et Junior, de cette mission binaire, les nommant selon le rôle qu'ils doivent tenir (bon noir royal et mauvais noir infantile, respectivement), mettant en scène une opposition discursive qui saute aux yeux.

Ce bon soldat noir perpétue et/ou réactualise les valeurs mises de l'avant et

glorifiées dans le cinéma de la guerre de Corée. Il demeure valeureux au combat et épris d'une certaine compassion envers ses pairs et même, parfois, envers ses ennemis. Tyrone n'a évidemment peur de rien et n'hésite pas à mettre sa vie en danger pour sauver les siens : au fil du film, il devient de plus en plus mû par un sentiment d'abnégation, mettant la vie de Billy Ray Pike au-dessus de la sienne, par exemple. Quant à Johnson, son refus initial relève plutôt de son opinion, erronée, selon laquelle il n'a plus rien à voir avec une guerre qu'il perçoit comme derrière lui : lorsque vient le temps de se battre, il agit à la hauteur des distinctions qu'il a reçues, avec bravoure. En ce qui concerne *Platoon*, tous les noirs dépeints positivement se battent avec courage. Junior, fidèle à son rôle de mauvais noir, est l'un des seuls personnages, et le seul noir, qui fuit le combat ou qui refuse de se battre. *Platoon* montre également des exemples de compassion : l'attitude des personnages noirs jugés positifs face aux crimes de guerre (tristesse, malaise, remise en question) est mise en opposition avec les gestes que commet (viol) ou cautionne (meurtre) Junior.

L'aspect relativement nouveau de la glorification du savoir-faire guerrier s'exprime dans le but ou la fin ultime de cette prouesse. Alors que dans le cinéma de la guerre de Corée le bon noir se battait pour la patrie ou pour faire taire les mauvaises langues, le patriotisme a une place plus mitigée dans le cinéma de la guerre du Vietnam : la finalité première du combat n'est plus la gloire de la patrie ou un test de sa propre valeur, mais plutôt un geste de solidarité envers ses pairs. Il s'agit, en somme, de la réaffirmation de la communauté américaine face à l'État qui semble parfois avoir perdu de vue les « vraies valeurs ». C'est la fraternité des soldats qui exige et justifie le courage, prenant une plus grande ascendance (sans nécessairement les éliminer complètement) sur les discours idéologiques patriotiques : le mâle idéal est celui qui cultive la sacralité de ce lien. Dans *Uncommon Valor*, par exemple, le gouvernement des États-Unis est un adversaire du Colonel Rhodes : ils ont volontairement abandonné des soldats aux mains des communistes et tentent d'empêcher le projet d'être mené à terme. Ce n'est pas l'appel de la patrie qui amène

les protagonistes à mener leur guerre privée, mais bien la fraternité des soldats, même si cela fait partie du canon patriotique américain. Dans *Platoon*, la chose est rendue encore plus explicite : à plusieurs reprises King déclare qu'il n'y a pas de gloire à mourir au combat ou à jouer les héros. Les gestes de bravoure des protagonistes, noirs ou blancs, cette dynamique s'étendant à l'ensemble des personnages positifs, sont intimement liés non pas à une notion de devoir envers la patrie, mais plutôt par solidarité entre soldats : mourir pour des idées, pour prouver sa valeur et son inclusion dans les rangs ou pour maintenir le contrôle d'une colline, cède la place à se mettre dans la ligne de tir de l'ennemi pour rescaper un camarade tombé au combat. *The Boys in Company C* laisse un message mitigé par rapport à cette dynamique discursive : Tyrone a beau justifier leur désobéissance par un appel à l'Oncle Sam, on sent que cet appel fait à la fois référence à la patrie, mais également, peut-être encore plus important, à l'honneur des soldats et à leur respect pour leurs confrères qui écoutent la partie.

Des changements sont également observables quant à la relation du bon soldat noir avec le concept d'autorité et de leadership. Si le soldat noir du cinéma de la guerre de Corée s'abstenait de toute forme de leadership ou alors n'en faisait preuve que dans une perspective légaliste, son alter ego du cinéma de la guerre du Vietnam entretient une relation différente avec ce concept et se voit attribué, du moins dans *The Boys in Company C*, la possibilité de mener une troupe sans que ceci n'heurte les sensibilités de personne. Alors que d'autres en ont fait le thème d'un film, le leadership de Tyrone n'est pas présenté comme quelque chose d'aussi révolutionnaire. Tyrone s'acquitte à merveille de ce rôle et montre même une attitude observable chez les personnages héroïques blancs : outrepasser des règles pour mener à bien une mission. Exception faite du sergent Warren qui est un personnage bien secondaire, mais tout de même gradé, *Platoon* ne donne pas de rôle de leadership majeur à ses personnages noirs, mais n'en fait pas non plus des lacquets : ce sont eux, surtout King en fait, qui agissent en tant que mentor de Chris, ce qui renvoie

implicitement à une certaine ascendance sur la jeune recrue, quoique celle-ci s'exprime dans une dynamique digne du nègre magique. *Uncommon Valor*, sans grande surprise, s'inscrit dans la continuité de la déférence du soldat noir de la guerre de Corée : bien qu'il soit un officier, Johnson, par rapport aux autres soldats, ne démontre aucune preuve de leadership, bien au contraire. Il se fait mettre à l'écart de toutes les situations où il aurait pu mener certains des hommes de la troupe : les simples soldats blancs, surtout Sailor, font preuve d'un leadership beaucoup plus prononcé.

Quant au deuxième aspect du leadership, à savoir la relation entre le bon soldat noir et son supérieur, on peut à nouveau observer certains changements. Alors que la déférence régnait entre le soldat noir et son officier supérieur au sein du cinéma de la guerre de Corée, la relation a changé dans le cinéma de la guerre du Vietnam. Exception faite d'*Uncommon Valor*, où Johnson obéit à la lettre à son seul supérieur formel (Rhodes), la désobéissance n'est plus présentée de la même manière. Tyrone est l'exemple parfait en ce qu'il ne respecte aucune des consignes de son capitaine et va même jusqu'à essayer de l'assassiner lors du deuxième acte. Certes sa relation avec le lieutenant Archer est contradictoire avec son refus de l'autorité, mais il est important de préciser que le lieutenant Archer ne donne que très peu souvent d'ordres à Tyrone et lui laisse carte blanche la majorité du temps : il lui propose un plan, mais ne lui ordonne pas de le suivre. De plus, le lieutenant Archer n'impose pas à Tyrone de gagner ou de perdre la partie : le choix revient à ce dernier. Son autorité est donc plutôt symbolique et rarement mise de l'avant ou utilisée. *Platoon* ne présente pas beaucoup d'interactions entre les noirs et leurs officiers supérieurs. Junior n'est évidemment pas très coopératif et doit fréquemment se faire ramener à l'ordre par son sergent (Barnes). Quant aux autres personnages noirs, ils n'interagissent jamais avec les officiers, uniquement avec leur sergent (Elias). Leur relation en est une amicale et on ne voit jamais Elias donner un ordre à un d'entre eux. Là encore le thème du meurtre de supérieurs incompetents est abordé : King

donne sa bénédiction à une revanche du groupe contre Barnes, qui vient de tuer Elias. Une tendance émane de ces discours. Dans tous les cas où une tentative d'assassinat est contemplée par des personnages positifs, celle-ci est justifiée par le fait que la cible de la tentative est responsable de la mort de camarades, soit par incompetence crasse ou par meurtre délibéré. Cette logique place de facto la fraternité des soldats au-dessus des grades et de la hiérarchie imposée par l'institution militaire. En ce sens, cette tendance rejoint les changements observés dans la notion de courage et de prouesse au combat discutée plus haut : la fraternité devient le moteur du code moral du bon soldat et vecteur de la reconstruction de la communauté nationale déchirée par la guerre.

Dans ses relations avec les blancs, le bon soldat noir poursuit l'inclusionisme et la réconciliation du cinéma de la guerre de Corée. Si le personnage noir est présenté d'une manière positive, ces relations sont toujours impeccables ou finissent par le devenir. Les personnages noirs principaux entretiennent leur relation la plus importante avec un soldat blanc, même dans le cas où il n'y a pas qu'un seul acteur noir. Lorsque la communauté noire est présente ou implicite, celle-ci ne représente qu'un circuit secondaire comparé à l'importance qu'obtiennent les relations blancs-noirs. Le mauvais soldat noir persiste à dresser un mur entre lui et ses frères d'armes blancs : *Platoon* et *The Boys In Company C* placent en effet le blâme sur le noir pour sa mentalité d'isolation ou son refus de socialiser ou de s'inclure au sein des groupes blancs. C'est lui qui entretient cette séparation, toute explication ou justification de cette isolation étant reléguée au silence, peu importe si le personnage « avant les événements du film » a été victime d'abus ou de discrimination, pris d'un sentiment d'impuissance ou de frustration devant les inégalités qu'il subit, etc.

Ceci renvoie à la continuité de la conception du racisme mise de l'avant dans le cinéma de la guerre de Corée : le racisme est avant tout individuel et relève d'une attitude ou d'une opinion d'un individu. Ceux chez qui cette attitude se manifeste

sont présentés négativement. Toutefois, les personnages exprimant une perspective qui dépasse celle du racisme en tant que phénomène individuel pour proposer des visions plus systémiques sont constamment vilifiés, mis au silence, ou amenés à « dépasser » cette conception victimisante. Junior est l'exemple le plus frappant de personnage qui reçoit un traitement purement négatif. Tyrone subit aussi le même traitement, quoique sous la forme d'une « évolution » de sa pensée : son allusion au « good nigger » renvoie à une conception plus systémique du racisme, faisant allusion à une forme d'oppression réductrice qui tente d'endoctriner les Noirs. Sa transformation, tout au long du film, renvoie à une critique implicite de cette vision initiale des rapports blancs-noirs. L'armée, en tant qu'institution, se voit lavée de toute accusation de racisme : aucun officier ne fait de déclaration raciste. Lorsque ceux-ci sont représentés négativement, les traits ou gestes qui leur sont reprochés ont plutôt à voir avec leur compétence ou le danger qu'ils représentent pour les autres soldats et ne font jamais référence à une attitude raciste envers les soldats noirs.

En conclusion, si nous pouvons affirmer que le cinéma de la guerre du Vietnam amène son lot de changements dans la représentation du soldat noir (diversification et « déblanchification » des archétypes, changement des buts et motifs l'amenant à combattre), ceux-ci s'imbriquent dans la continuité de tendances lourdes s'étant adaptées à un autre contexte, mais déjà présentes dans le cinéma de la guerre de Corée.

CHAPITRE 4

LE CINÉMA DE LA GUERRE DU GOLFE

4.1 La guerre du Golfe

De toutes les campagnes militaires américaines, la guerre du Golfe fut certainement l'une des plus rapides et des plus décisives. Son but était simple: repousser l'invasion du Koweït par l'Irak, empêcher celle-ci d'attaquer les autres réserves et exploitations pétrolifères de la région, et protéger ainsi l'approvisionnement des marchés internationaux en pétrole. Les États-Unis venaient tout juste de sortir grands vainqueurs de la guerre froide et ce nouveau conflit au Moyen-Orient allait prouver leur immense supériorité militaire et technologique sur ce qui était, à l'époque, la quatrième plus grande armée du monde.

Bien que les opérations militaires aient été déclenchées au début du mois d'août 1990, celles-ci (Desert Shield) furent plutôt défensives et centrées autour de la protection des puits de pétrole saoudiens. Les manoeuvres offensives (Desert Storm) débutèrent à la mi-janvier 1991, sous la forme de nombreux bombardements aériens. L'offensive terrestre, quant à elle, fut remarquablement courte et ne dura que 4 jours. Elle vint solidifier le statut d'hyperpuissance des États-Unis et démontrer la flexibilité des nouvelles technologies et doctrines militaires mises en place dès la fin des années 1980 et connues sous le nom de RAM (révolution dans les affaires militaires).

Cette guerre aura un effet symbolique puissant: hautement médiatisée, il s'agira de la première guerre diffusée en direct à la télévision. Contrairement à la guerre du Vietnam, l'accès aux médias sera hautement encadré par les forces armées afin d'éviter les images dévastatrices qui avaient probablement gonflé la contestation

sociale du conflit vietnamien. La guerre du Golfe sera fréquemment mise de l'avant comme un exorcisme des fantômes du Vietnam: victoire éclatante, coût relativement faible assumé en bonne partie par les alliés arabes, pertes minimales, appui de la communauté internationale sous la forme de la bénédiction du Conseil de sécurité de l'ONU, etc.

Malgré les tentatives de justification humanitaire du conflit, cette guerre en est une principalement axée sur des intérêts économiques, ce qui transparaît dans les films qui la représentent. Ceux-ci sont assez particuliers: très peu d'entre eux se déroulent en situation de combat. Difficile, en effet, d'adapter les formules développées au fil des conflits précédents: une guerre de 4 jours n'est effectivement pas très propice au récit classique d'un déploiement long et difficile, exposant l'évolution du personnage principal au cours de plusieurs mois de combats et de socialisation avec ses camarades. Une partie des films portant sur la guerre du Golfe vont plutôt utiliser la guerre en arrière-plan, celle-ci jouant le rôle de tremplin ou de tableau pour une discussion d'enjeux reliés aux dynamiques sociales à l'interne ou entre civils et militaires. Lorsque les films se concentrent uniquement sur le déploiement en situation de guerre, ils viennent souvent reprendre et subvertir certains tropes et clichés du film de guerre.

Les films choisis pour ce chapitre sont représentatifs de ces deux courants. Nous avons tout d'abord sélectionné deux des rares films se situant en théâtre de combat, soit *Three Kings* (1999) et *Jarhead* (2005). Nous avons également arrêté notre choix sur *Courage Under Fire* (1996): bien qu'il s'inscrive dans le premier courant, en ce qu'il utilise la guerre du Golfe comme toile de fond, ce film met en vedette un acteur noir capital des années 1990 jusqu'à maintenant, Denzel Washington, dans un rôle éminemment positif. Le cinéma de la guerre du Golfe reproduit en effet une tendance déjà observable et discutée dans les chapitres précédents: l'augmentation du nombre de films mettant en vedette un ou des

personnages noirs forts, hautement personnalisés, souvent présentés en tant que protagonistes principaux. En ce sens, il s'agit d'une période d'une importance capitale pour notre analyse.

4.2 Three Kings

Three Kings (1999) est une comédie satirique qui finit par prendre les allures d'un film de guerre plus conventionnel à partir du deuxième acte. L'oeuvre est partiellement critique de la culture militariste: les soldats sont montrés comme étant plus infantiles qu'héroïques, la guerre du Golfe est parfois présentée, dans les dialogues, comme soit inutile, faussement humanitaire, pour des motifs de maintien du système pétrolier, etc. Toutefois, le film finit par justifier les parallèles bibliques sous-entendus dans son titre et fait sortir ses trois personnages principaux de leur infantilisme pour finalement devenir des héros, bien malgré eux. Cet héroïsme « accidentel » ou initialement « involontaire » est, comme nous en avons discuté au premier chapitre, un trope classique du cinéma de guerre post Vietnam et une réactualisation du fardeau de l'homme blanc prenant la forme d'une redécouverte des « vraies » valeurs américaines.

L'histoire commence alors que la guerre du Golfe vient de prendre fin: lors d'une opération de pacification auprès des combattants ennemis s'étant rendus, les protagonistes principaux découvrent ce qui semble être une carte au trésor coincée entre les fesses d'un prisonnier de guerre irakien. Cette carte montre l'emplacement d'un bunker contenant une partie de l'or volé au Koweït par Saddam Hussein. Ils se mettent donc en chemin, de manière totalement illégale et sans l'accord des forces armées, pour récupérer le butin et le garder pour eux.

Le film met en vedette une panoplie d'acteurs connus: George Clooney (Major Archie

Gates), Mark Wahlberg (Sergent Troy Barlow,) et Spike Jonze (Conrad Vig) campe quant à lui le rôle du pitre de service et d'idiot de la troupe. Le film met également en vedette un acteur noir extrêmement populaire à l'époque et encore aujourd'hui: le rappeur O'shea Jackson, connu sous le pseudonyme Ice Cube (Sergent-chef Elgin).

Il est important de s'attarder sur sa présence dans ce film. Ice Cube est une figure iconique de la culture du rap américain. Cofondateur, en 1988, de l'un des premiers groupes de rap, N.W.A. (Niggaz With Attitude), et ayant écrit une proportion importante des succès de ce dernier sur le désormais culte *Straight Outta Compton*, il est considéré comme l'un des artistes les plus importants de ce courant musical qui allait progressivement prendre une place dominante dans le paysage culturel américain. Album critique, brutal, faisant le pied de nez à la culture de masse de l'époque, produite par les blancs et pour les blancs, *Straight Outta Compton*, et par ricochet Ice Cube, est le fruit et l'affirmation d'une culture parallèle au sein des jeunes issus de minorités ethniques. La popularité explosive de cet album et des propos qui y sont tenus (discours contestataires, inégalités entre noirs et blancs, tensions et réalités des communautés ghettoïsées, suspicion quant aux forces de l'ordre) témoigne de la force de cette culture et de la pertinence des messages qui y étaient relayés à l'époque. Ice Cube effectuera éventuellement un passage au cinéma entamé initialement par son rôle dans *Boyz n The Hood* (1991) de John Singleton, puis par son implication dans la production ou l'écriture de comédies légères telles que la série des *Friday* (1995). Ce passage de la contre-culture à une industrie qu'il critiquait ouvertement dans certaines de ses compositions entraînera des condamnations de certains de ses anciens compagnons de scène, l'accusant d'avoir laissé la rue de côté devant l'appât du statut de vedette.

À l'époque du tournage de *Three Kings*, Ice Cube était déjà connu dans le monde du cinéma; il s'agit toutefois de l'un de ses premiers rôles dans un film à grand budget. Chief Elgin, est un personnage fort, hautement personnifié et qui se voit

accorder la même importance que les autres protagonistes principaux. Il semble incarner la projection cinématographique de sa réputation en tant qu'artiste et rappeur: tête froide, sans peur, vif d'esprit, pince-sans-rire, au-dessus de la mêlée, bref un personnage noir plein d'attitude. Son vocabulaire et ses expressions rappellent ce berceau culturel. Lorsqu'il mentionne l'or volé par Saddam au Koweït, il déclare:

Kuwait was the Arab Beverly Hills and Saddam jacked 'em for it.

Elgin est clairement l'un des personnages les plus intelligents et moralement intègres du film. Barlow est représenté comme étant naïf, initialement égoïste et dans un état semi-infantile, du moins jusqu'à sa capture par les soldats irakiens. Gates est initialement attiré par l'argent et son rôle de chef est surtout couronné d'échecs successifs: perte de contrôle de la mission, perte de Barlow aux mains des Irakiens. Même son plan initial, se sauver avec l'argent, finira par tomber en miettes. Elgin reste quant à lui fidèle à ses valeurs. Celles-ci sont dérivées d'une fervente croyance chrétienne semi-païenne: il fait souvent appel à son « ring of Jesus fire », genre de manifestation symbolique de la volonté de Dieu qui guide ses actions tout au long du film. À plusieurs reprises, il invoquera le Seigneur afin de se donner du courage.

Le film s'assure de ne pas faire d'Elgin le personnage noir de service: les noirs sont représentés dans la majorité des scènes où l'armée est présente, tant au sein des soldats qu'au sein du corps des officiers. Le film met en vedette, par exemple, un colonel noir qui n'hésite pas à ramener Archie Gates à l'ordre, sans que ceci soit présenté comme anormal, déplacé, unique, nouveau ou souligné à grands traits comme une avancée sociale: le film, tout comme les deux autres de cette époque, semble plutôt présenter les noirs au sein de la hiérarchie comme un fait accompli et normal.

Three Kings discute du racisme de manière superficielle, n'en faisant pas un

enjeu de premier plan, mais l'abordant par la bande en disséminant quelques lignes de dialogues ici et là. Dans l'une des scènes, la caméra présente, pendant une demie-seconde, une télévision qui diffuse les images de l'assaut sur Rodney King, image qu'Elgin capte tout de suite d'un regard inquiet, mais dont il se détache pour mener à bien sa mission. La majeure partie de la discussion sur le racisme passe par le biais du personnage de Conrad Vig et son évolution au fil du film. Dès la première scène, on le voit se réjouir et féliciter Barlow d'avoir abattu un soldat irakien, un « raghead », même si celui-ci brandissait le drapeau blanc. Quelques minutes plus tard, il se lave frénétiquement les mains avec de l'alcool à friction après avoir manipulé la carte au trésor caché dans les fesses du prisonnier irakien. Alors que Barlow lui dit qu'il s'est suffisamment lavé, Vig déclare qu'on ne sait jamais quel genre de vermine peut grouiller dans le derrière d'un « dune coon », propos historiquement raciste envers les noirs (coon) adapté aux habitants du Moyen-Orient (dune).

Elgin: Why do you let this cracker follow you around, man?

Barlow: He's alright, man. He's got no high school, he's from a group home in Dallas. He doesn't know better.

Elgin: I dont care if he's from Johannesburg, I don't wanna hear dune coon or sand nigger from him or anybody.

Le film demeure dans la comédie tout au long de cette scène, Barlow expliquant à Vig que « camel jockey » et « towelhead » sont des substituts parfaitement adéquats aux expressions racistes soulignées plus haut.

Lorsque Vig fait preuve de racisme envers les Irakiens, le même argument est mis de l'avant pour expliquer son comportement. Lorsque les prisonniers irakiens fraîchement libérés par les quatre protagonistes demandent à Vig si les États-Unis haïssent tous les Arabes, Vig répond par l'affirmative. Ice Cube l'interrompt et répond aux Irakiens que Vig a tort, que les États-Unis ne sont pas mus par la haine et qu'ils

ont des alliés arabes, balayant du revers de la main les propos de Vig en expliquant aux Irakiens que celui-ci dit des stupidités du fait qu'il n'a pas été à l'école, ce que les Irakiens comprennent tout de suite.

Le film ne démontre toutefois pas le personnage de Vig: bien qu'il soit clairement l'idiot de la troupe et prompt à des réflexions racistes, celles-ci disparaissent au fil de son exposition aux divers personnages. Blessé au visage, il admet ses erreurs devant Ice Cube et lui tend la main, reconnaissant qu'il a agi en idiot alors qu'Elgin ne voulait que l'aider. Ice Cube perçoit la bonne volonté de Vig et lui serre la main, acceptant son amitié. Même son racisme envers la culture arabe finit par tomber: témoin des soins et rites administrés à un mort, Vig souhaite être lui aussi enterré dans un sanctuaire chiite. Lorsqu'il est tué après s'être comporté avec bravoure, les prisonniers irakiens s'engagent à remplir ce souhait funéraire.

L'autre allusion au racisme est livrée par un bourreau irakien, joué par Saïd Taghmaoui. Ayant capturé Barlow et s'apprêtant à le torturer à coup d'électrochocs, il demande à ce dernier quel est le problème avec Michael Jackson. Devant l'incompréhension manifestée par Barlow quant à la signification de la question, Saïd s'explique.

Saïd: Your country made Michael Jackson chop off his face.

Barlow: Bullshit, he did it to himself.

Saïd: You are blind. It is so obvious. A black man made his skin white and the hair straight and you know why? Your country makes the black man hate himself just like you hate the Arab and children you bomb over here.

Cette vision de l'Amérique est plutôt accusatrice. Il serait tentant d'y voir un exercice binaire de comparaison entre une « vraie » vision du racisme (négatif, mais bénin, involontaire et surtout individuel) et une vision « victimisante » qui exagère les

effets et la prévalence du racisme aux États-Unis. Toutefois, une telle interprétation risque de passer outre certains détails importants qui suggèrent que cette deuxième perspective n'est pas démonisée par le film. Saïd a beau être un bourreau, le film le présente comme une victime de la guerre: son enrôlement au sein de l'armée irakienne n'est pas dû à la conviction, mais plutôt par son besoin de nourrir sa femme et son enfant. Ceux-ci étant morts lors des bombardements américains, il ne lui reste plus rien: même la survie de l'armée semble loin d'être garantie. Barlow, pourtant son prisonnier, sympathise avec lui et voit en Saïd sa propre réflexion: il se met d'ailleurs à pleurer lorsque Saïd lui demande de se mettre à sa place et d'imaginer sa femme et son enfant morts sous les décombres d'un bombardement. Plus important encore: Saïd, lors de cette discussion, est plus lucide que Barlow. Il joue, en quelque sorte, un rôle d'éducation. C'est par Saïd que la naïveté de Barlow se voit dissipée. Alors que ce dernier est convaincu que les États-Unis sont entrés en guerre pour punir une invasion territoriale illégale et pour stabiliser la région, c'est Saïd qui lui apprend que tout cet exercice rhétorique cache une logique purement économique, axée sur l'exploitation pétrolière, interprétation des motifs de la guerre que le film semble privilégier. Cette scène est présentée comme une prise de conscience brutale de la réalité: le personnage de Barlow en sortira changé, perdant son égoïsme initial et se découvrant une conscience humanitaire. Il n'est donc pas exclu qu'une partie du raisonnement de Saïd quant à Michael Jackson soit endossé par le film. Quant à la façon vitriolique et généralisatrice dont ce raisonnement se manifeste, son traumatisme personnel explique l'inflammation rhétorique.

En effet, nous estimons que le film présente finalement une vision nuancée du racisme. Ce phénomène, contrairement à ce qu'en ont dit d'autres films analysés aux chapitres précédents, n'est pas une conséquence d'une moralité déchéante, un phénomène strictement individuel ou un problème psychologique. Il relève plutôt de circonstances socio-économiques hors de la portée ou de la responsabilité de l'individu: le manque d'accès à l'éducation de Vig en est un bon exemple. Il relève

également du traumatisme: manque d'affection et de vie familiale pour Vig, perte des siens dans des circonstances atroces pour Saïd. Si on accepte la prémisse selon laquelle le film peint le racisme comme phénomène dont la racine est au moins partiellement systémique, le postulat de Saïd quant au processus d'acculturation dont sont victimes les noirs aux États-Unis ne peut être complètement démenti ou nié. Au final, *Three Kings* semble suggérer une discussion beaucoup plus élargie quant aux questions identitaires et au racisme en particulier. Le film ne fait que l'aborder en surface et se concentre sur d'autres enjeux, mais ouvre la porte à une conception qui, du moins dans les films analysés précédemment, n'avait pas encore été énoncée.

4.3 Jarhead

De toutes les oeuvres analysées dans ce chapitre, *Jarhead* (2005) est probablement celle qui, à première vue, épouse la forme d'un film de guerre plus classique. Il se décline en trois actes familiers: entraînement militaire aux États-Unis, déploiement en terrain ennemi, dénouement. *Jarhead*, bien qu'il s'inspire de ses prédécesseurs, surtout *Full Metal Jacket* (1987), est pourtant un film qui subvertit certains tropes (surtout narratifs) du cinéma de guerre (Charles et Townsend, 2011, pp. 923-924). Fidèle au conflit qu'il représente, les combats y sont presque absents et de courte durée. Le film ne présente aucun triomphe visuel sur l'adversaire, aucun combat final, aucune catharsis, aucune vengeance justifiée contre un Autre racialisé et démonisé. Le spectateur est volontairement laissé sur sa faim, pris d'un sentiment d'avoir été floué, d'avoir été l'objet d'une supercherie, d'une histoire bâclée ou d'une mauvaise blague.

Jarhead, inspiré du livre du même nom paru en 2003, met en vedette Jake Gyllenhaal dans le rôle d'Anthony Swofford, un jeune homme naïf, ayant grandi dans une famille de militaires de père en fils, épris de littérature (il lit Camus) et de bandes

dessinées. Celui-ci s'engage dans le corps des fusiliers marins et finit par être envoyé au Moyen-Orient lors de la guerre du Golfe. Le film suit son évolution à travers sa formation et son déploiement, mais la représente comme le sentier graduel vers une aliénation totale qui n'est, cette fois, pas la conséquence de combats inhumains, mais plutôt de l'embrigadement, de l'ennui, de la pulsion de destruction inculquée par l'armée, d'interactions entre humains qui n'attendent que l'adrénaline de leur premier trophée de guerre. L'envie de tuer puis la frustration de ne pas en avoir eu l'opportunité est palpable à travers l'ensemble du film et liée à la pulsion sexuelle masculine comme en témoignage la scène finale, où la seule satisfaction vient en vidant le chargeur de son fusil en mode automatique: la scène est d'ailleurs tournée avec tous les soldats portant leur fusil à la hanche, levés vers le ciel en angle de 45 degrés, en hommage à l'éjaculation masculine tout en soulignant leur impuissance. Cette impression est renforcée par la trame sonore de cette scène, à savoir l'usage ironique de *Fight the Power* de Public Enemy. On ne peut s'empêcher d'y percevoir une volonté d'être critique quant au militarisme, sa représentation artistique et culturelle et également son pseudo-message de masculinité puissante, bien que le film soit au final plutôt sympathique à la confrérie des soldats malgré leurs défauts et perpétue le trope du soldat en tant que victime.

Jarhead met en vedette une panoplie de figurants ou d'acteurs mineurs noirs, du simple soldat jusqu'à l'officier haut-gradé. Tout comme dans *Three Kings*, le film ne fait pas de mention spéciale quant à la place des noirs dans l'armée: il s'agit de quelque chose de normal, qui n'a aucune incidence ou répercussion au sein du scénario. Lorsque les soldats fêtent la veille de Noël, on voit noirs, blancs, et latinos danser, encore sur du rap, (*You down with*) *OPP* de Naughty by Nature. Tous connaissent les paroles par coeur, témoignant de la popularité de cette forme d'art, malgré les frontières raciales. La scène n'est pas présentée comme une accapuration culturelle, mais plutôt comme le reflet assez fidèle des goûts musicaux de jeunes adultes ayant atteint l'âge adulte à la fin des années 1980. L'un des soldats de la

troupe est noir, d'origine cubaine: il fait référence dans une des scènes, à son appartenance aux dissidents cubains exilés en Floride, remerciant les États-Unis de leur avoir apporté la liberté, justifiant par le fait même sa propre présence au sein des forces armées. Toutefois, le fait que celle-ci se déroule lors d'une tournée des médias, et donc que les propos des soldats sont dans une certaine mesure autocensurés laisse le spectateur dubitatif quant à l'authenticité du sentiment éprouvé ou alors quant au caractère propagandiste de la « croyance » de ce soldat. Cette seconde option ne serait pas déplacée, compte tenu du traitement de la propagande que fait le film, la guerre et même la profession militaire étant fondées sur une série de mensonges et de fantasmes.

Le personnage noir le plus important est celui du Staff Sergeant Sykes, joué par Jamie Foxx, acteur qui avait déjà reçu un Oscar à cette époque pour sa brillante performance dans *Ray* (2004). Sykes est un personnage fort, articulé, à l'aise dans l'environnement militaire. Il maintient un comportement honorable tout au long du film: on le voit lire la Bible et réprimander un soldat qui profane un cadavre irakien. Il accompagne la troupe dès le début de leur cours de métier, en sol américain, puis tout au long de leur déploiement. Le film ne donne qu'une vision partielle de la psychée de Sykes, car le point de vue de l'oeuvre est celui de Swofford lui-même; contrairement à d'autres films qui ont suivi cette même démarche fixée sur un seul personnage, Sykes ne développe pas de relations fraternelles avec les hommes sous son commandement, ce qui nous permettrait d'en savoir plus. Il s'en occupe bien et tient à les protéger, certes, mais le spectateur n'est pas témoin de rapprochements entre Sykes et ses troupes. On ne retrouve pas, par exemple, la même dynamique de camaraderie bon-enfant entre sergents et soldats que dans *Platoon* où tant Elias et Barnes fraternisaient avec les hommes sous leur commandement, ou même le paternalisme bien-veillant entre Barlow et Vig dans *Three Kings*. Sykes demeure donc un personnage relativement fermé, qui ne révèle qu'une façade tout au long du film: en ce sens il ne déroge pas de l'esthétique du reste de l'oeuvre qui présente tous

les personnages de la troupe comme étant aliénés, repliés sur eux-mêmes et ayant un pied dans le monde de la folie.

Sykes ne s'ouvre à Swofford que lors d'une courte scène d'une durée de moins d'une minute. L'impression d'aliénation est maintenue par le fait que le sergent semble plus entamer un monologue avec lui-même qu'un véritable dialogue avec Swofford. Lors de cette scène, on découvre que Sykes pourrait très bien exercer un autre métier: un membre de sa famille lui a promis un emploi à 100 000\$ dollars par année, véhicule inclus. Ce métier lui permettrait de dormir avec sa femme et de voir ses enfants grandir. Pourtant il n'en veut pas: il adore être militaire et ne se voit nulle part ailleurs. Cette scène n'est pas naïve, mais réaffirme la similitude entre Sykes et ses hommes: la dépendance envers la promesse d'adrénaline et l'impossibilité de vivre sans le fusil, phénomène souligné au début et à la fin du film explicitement, sous la forme d'un poème livré par le narrateur, et implicitement tout au long du film par ce genre de scènes. Le fait que Sykes exprime ce même sentiment l'humanise, en quelque sorte, en le rendant tout autant « victime » de l'aliénation, malgré son grade, que Swofford et les autres soldats.

Bien que le propos principal de *Jarhead* ne tourne pas autour du racisme, le film en fait mention dans quelques scènes, tout comme *Three Kings*. Ce phénomène s'incarne dans un personnage en particulier, celui du soldat Fowler, joué par Evan Jones. Ce comportement est souligné dans une scène où celui-ci capture un scorpion blanc dans le but de lui faire affronter le scorpion noir d'un autre soldat: lorsque Fowler présente son poulain, il va voir un des soldats noirs et lui déclare: « I got a white one, the master race! » Le soldat noir en question ne répond pas à son insulte et lors du combat entre les deux scorpions, la majorité des soldats, blancs ou noirs, misent sur le scorpion noir. On ne sait pas s'il s'agit d'une blague (de mauvais goût) ou alors la manifestation d'une réelle idéologie de suprématie blanche. Compte tenu du caractère de Fowler, les deux options sont plausibles.

Son racisme est rendu beaucoup plus évident dans les scènes subséquentes, lorsqu'il s'agit de dénigrer les Irakiens: en revenant d'une patrouille dans le désert, celui-ci se vante d'avoir fait exploser la tête de trois chameaux d'un groupe de civils. Durant la même scène, on le voit haranguer une femme voilée dans une voiture, mimant de lui faire un cunnilingus et l'invitant à venir essayer un vrai homme. Ses gestes sont accueillis avec désapprobation par l'ensemble de la troupe: il n'est toutefois pas clair si cette réaction est due à une crainte de dérapage meurtrier suite aux provocations de Fowler, ou à une condamnation de son attitude raciste, puisque tout au long du film, les divers soldats utilisent une panoplie de termes dégradants pour qualifier les Irakiens. Lorsque Fowler désècre un cadavre et s'amuse à lui insérer différents objets dans la bouche, Swofford, Sykes et d'autres soldats condamnent son geste: la réponse de Sykes, toutefois, semble plutôt indiquer que ce comportement est condamnable beaucoup plus par déshonneur fait au code des fusiliers marins que par le caractère imminemment raciste du geste.

Le film semble donc dresser un portrait mitigé quant à Fowler. Il ne va pas jusqu'à utiliser le mot « nigger » ou à insulter directement un soldat non blanc. Discuter des différences entre groupes ethniques, nous dit le narrateur, est un des moyens pour faire passer le temps lors d'un déploiement, tout comme le nettoyage d'un fusil et la masturbation compulsive. Le film procède donc à une certaine normalisation du racisme, le présentant en tant que résultat de la combinaison du stress, de l'aliénation, de l'ennui et du goût de faire couler le sang ennemi.

En ce sens, Fowler n'est pas démonisé. Bien qu'il exhibe des tendances racistes, il en est partiellement déresponsabilisé: il est lui aussi une victime, peut-être même l'un des plus « atteints » par l'aliénation qui gruge le moral et la santé mentale des soldats. Les dernières scènes du film viennent confirmer cette interprétation: contrairement aux autres qui célèbrent la victoire américaine sur les forces irakiennes,

Fowler semble en état de choc lorsqu'il apprend la fin de la guerre. Désorienté, le visage vide, il suggère aux autres de brûler leur uniforme dont ils n'auront « jamais plus besoin » : la nostalgie dans sa voix et son regard hagard traduisent un questionnement intérieur et une certaine angoisse. Même si ces collègues ont pu critiquer ses gestes, il est tout de même accueilli avec sourires par les membres survivants de la troupe lors de leur réunion quelque temps plus tard.

La toute dernière scène vient confirmer son statut de victime, au même titre que tous les autres protagonistes. Sur une musique triste (*Soldier's Thing* de Tom Waits), les personnages du film défilent un par un, le film montrant ce qu'ils sont devenus, maintenant que la guerre est finie. Fowler est accoté à un bar, en uniforme, un verre de whiskey à la main, une prostituée se lovant lascivement sur lui, en train de rire et de discuter avec un barman qui ne semble l'écouter que d'une oreille. La juxtaposition de la musique et de l'image suggère une fausse impression de bonheur, avec possible alcoolisme et relations amoureuses normales impossibles. En ce sens il partage le même sort que les autres : le soldat noir cubain retourne à son emploi de commis manutentionnaire dans un supermarché, un autre se suicide, Sykes mène à nouveau des troupes dans un conflit qui semble situé au Moyen-Orient.

Même si *Jarhead* s'approprie les clichés et les subvertit, le message est familier : les vétérans sont des victimes et leur comportement, parfois barbare, n'est que l'expression de ce statut et la conséquence de leur embrigadement. Soldat noir ou soldat blanc, ceci n'a aucune incidence : tous sont victimes.

4.4 Courage Under Fire

Courage Under Fire (1996) est un film de guerre qui diffère de ceux analysés dans les chapitres précédents en ce que le combat ne constitue pas le théâtre principal

de l'action. Le film se sert plutôt de la guerre du Golfe en tant que contexte et arrière-plan de sa trame narrative. L'histoire raconte les péripéties et déboires du colonel Nat Serling (Denzel Washington), chargé d'enquêter sur la mort, lors d'une opération de sauvetage en pleine guerre du Golfe, de Karen Walden (Meg Ryan), une pilote d'hélicoptère, afin de déterminer si elle mérite la Medal of Honor, la décoration militaire américaine la plus importante. Il doit en même temps lutter contre ses propres démons: il est responsable, par tir fratricide, de la mort, toujours lors de la guerre du Golfe, d'un des hommes sous son commandement, mort dont les circonstances tragiques sont gardées secrètes par l'armée. La guerre n'est présente que lors des différentes descriptions que donnent les soldats qu'interviewe le colonel Serling, ou alors dans ses propres rêves ou retours en arrière, à la manière de *Rashomon* (1950).

La présence de Denzel Washington est importante. Déjà, en 1996, il est un acteur de premier plan accordant une crédibilité certaine à tout film auquel il participe. La majorité des personnages qu'il a incarnés au fil de sa carrière sont présentés positivement et suscitent la sympathie de l'audience: Steve Biko dans *Cry Freedom* (1987), Private Trip dans *Glory* (1989), Joe Miller dans *Philadelphia* (1993), il a même réussi le tour de force d'incarner un Malcolm X incroyablement attachant dans le film du même nom, réalisé par Spike Lee en 1992. En ce sens, il présente certaines similitudes avec un autre « ebony saint » jouant lui aussi un rôle type récurrent et mentionné au premier chapitre: Sidney Poitier. Ce dernier était un acteur hollywoodien clé dans les films s'attaquant aux enjeux raciaux et recevait généralement le rôle d'un personnage hautement positif, amenant le spectateur à soutenir les discours, souvent progressistes pour l'époque, que ces films relayaient⁵⁰. Denzel Washington, dans sa carrière d'acteur, se verra souvent attribuer ce genre de

⁵⁰ Notons, en tant qu'exemples, le révolutionnaire *Guess Who's Coming To Dinner* (1967) qui abordait l'amour entre un noir et une blanche, *In The Heat of The Night* (1967) qui traitait du racisme dans les petites villes rurales du Sud, ou alors le vif plaidoyer pour la déségrégation au sein des forces militaires que fut *All the Young Men*, analysé au second chapitre.

rôles. Washington, après avoir lu le script de *Courage Under Fire*, contactera Edward Zwick, connu à l'époque pour *Glory* (1989), film ayant récolté trois Oscars et propulsé la carrière de Denzel Washington, alors peu connu, pour lui proposer de réaliser le film. L'acteur est donc tout indiqué pour le rôle de Nat Serling, car le film ne tarit pas d'éloges envers son personnage principal et déploie un discours politique qui se veut clairement progressiste.

Tout comme *Glory*, qui dépeignait les actions héroïques d'un régiment de soldats noirs lors de la guerre civile américaine et trace un portrait éminemment positif de ceux-ci, *Courage Under Fire* délaisse la formule du héros WASP et accorde la place de choix à des groupes sociaux généralement moins mis de l'avant, ici les femmes et les noirs. Toutefois, même s'il innove et pose un geste politique au progressisme clairement affiché en laissant les rôles héroïques à ceux et celles auxquels on les attribue moins souvent, *Courage Under Fire* fait sien et reproduit les tropes normatifs classiques du bon soldat (ici noir et féminin) tel que présenté dans les discours militaristes: courageux, honnête, dominant, aux prises avec des démons que ne peuvent comprendre les civils, figure familiale exemplaire, éternellement fidèle à ses hommes, confrères et à l'institution militaire, méfiant (à juste titre) envers les autorités civiles s'immisçant dans les affaires militaires. Denzel Washington et Meg Ryan incarnent deux personnages qui suivent ce canon moral à la lettre.

Le personnage de Nat Serling est en effet éminemment positif et épouse les tropes du bon officier. La toute première scène ne laisse aucun doute à ce sujet. On le voit rassembler les hommes sous son commandement, le temps d'un dernier breffage avant le combat.

Serling: Remember this, we're better soldiers. We're fighting with better equipment, we're better trained and a hell of a lot smarter. Sleep deprivation! Remember our soldiers have been up 46, 48 hours so stay on top, maintain

your intervals. Any questions? Alright let's get together and have a little prayer. Dear God, protect us as we protect the country we so dearly love. Keep us safe so that we'll all get home and see our families and our children... Let's kill them all!

Cette brève scène en dit long sur le soldat qu'est Nat Serling: il est confiant en ses troupes. En bon patriarche, il veille à leur bien-être, les rassure, est conscient de leur dur labeur, et agit en tant que figure d'autorité centrale. Il reconnaît clairement la supériorité américaine sur l'adversaire, non seulement technologique, mais également morale et intellectuelle, discours qui pointent vers l'exceptionnalisme américain. Sa simple présence au front en fait un soldat courageux: malgré son grade de colonel, il mène une colonne de chars d'assaut plutôt que d'être assigné à un quartier général loin de la ligne de feu. Lorsqu'il interagit avec les soldats rescapés lors de l'opération ou avec ceux qu'il interroge, il ponctue fréquemment ses phrases d'un « son », signifiant son statut de patriarche et guide moral même pour ceux qui ne sont pas directement sous son commandement. Il a lui-même ses propres figures paternelles, sous la forme d'officiers supérieurs, et voue un grand respect à ses commandants. Lors d'une scène dans un bar, on aperçoit le général Schwarzkopf donner une entrevue à Larry King; Serling vante les faits et gestes du général et l'appelle un vrai soldat.

Son paternalisme s'étend également à sa vie de civil: quelques scènes le montrent en train d'interagir avec ses enfants et sa femme. Il y apparaît encore une fois comme une figure paternelle qui impose le respect, mais qui traite ses enfants avec douceur, ceux-ci étant plus que bien élevés et l'appelant parfois « Sir ». La brève scène du souper révèle des rituels classiques de la famille nucléaire: l'homme à un bout de la table, la femme à l'autre, les enfants bien calmes. Lorsque le téléphone sonne, c'est la femme qui se lève pour répondre. Cette scène ne révèle aucun particularisme attribuable à une sous-culture afro-américaine: aucune musique particulière, oeuvre d'art, plan sur une bibliothèque remplie de livres issus de

penseurs noirs, etc. La seule distinction entre la maison de Serling et celle des autres protagonistes blancs est son caractère exigü et la technique d'éclairage utilisée. En effet, alors que dans les maisons où vivent les blancs, un filtre lumineux blanc est appliqué, dans la maison de Serling, la pellicule est clairement passée par un filtre ocre ou légèrement brunâtre, allant de pair avec le papier peint (couleur ocre et terreuse) de la maison.

Serling est également un emblème de masculinité. Il est dominant et ne se laisse aucunement intimider par ceux qui tentent de le menacer lors de son enquête. Il maintient l'attitude attendue d'un homme fier et fort et ne confie évidemment pas ses problèmes à sa femme, préférant lutter seul avec ses démons; il n'accepte de partager ceux-ci qu'avec un ancien soldat devenu reporter. En ce sens, il perpétue le trope du vétéran hanté par des problèmes que ne peuvent comprendre les civils n'ayant pas fait partie de la confrérie militaire.

Ces démons ont justement à voir avec son attachement envers la confrérie militaire: il se sent coupable d'avoir ordonné le tir fratricide ayant tué son ami Tom Boylar, malgré qu'il n'en soit pas criminellement responsable. Le film en rajoutera à la fin lorsqu'il est révélé qu'après avoir ordonné ce tir, Serling s'est comporté en héros en réagissant avec brio aux manoeuvres irakiennes et empêchant d'autres morts tragiques (de soldats américains). Il s'autopersécute beaucoup plus qu'en exige la situation, soulignant à nouveau à quel point il a à coeur les hommes sous son commandement. Cette tendance à l'autoflagellation sera réitérée dans la scène finale où Serling visite les parents de Boylar pour s'excuser de leur avoir menti quant à la mort de leur fils. Les parents de Boylar lui pardonnent ses gestes et le père lui déclare qu'un jour il devra mettre sa culpabilité de côté, car il ne mérite pas de porter un tel fardeau. La vérité est d'ailleurs une des valeurs auxquelles il tient: il refuse que l'armée balaie sa propre responsabilité dans la mort de son camarade, tout autant qu'il refuse que son enquête soit bâclée par les pressions des civils, ce qui vient resouligner

sa droiture morale et son comportement digne d'un bon soldat. Ces démons lui permettent de se voir octroyer le statut de victime, trope propre aux vétérans pour en souligner les sacrifices, mais également la possibilité d'en triompher et de retrouver sa solidité morale parfois vacillante (un problème d'alcool causé par son traumatisme met en danger son image de patriarce), ce qui s'inscrit dans la dynamique de remasculinisation de l'Amérique (Jeffords, 1989, p. 116-144).

D'autres scènes viennent renforcer les tropes promilitaristes du bon soldat, notamment celui des civils qui empiètent sur le domaine militaire. L'émissaire de la Maison-Blanche (Bronson Pinchaud), représenté comme un être chétif et infantile, voit dans cette médaille une occasion en or de faire un coup médiatique positif. Serling le remet à sa place d'un regard perçant, lors d'un plan en contre-plongée qui souligne la médiocrité du civil. Serling fait preuve de dédain pour son attitude opportuniste, intimant que de toute évidence, celui-ci ne pourrait comprendre l'importance de cette médaille au sein de l'institution militaire. Il embrasse également la vision d'altérité véhiculée par la culture militariste: lorsque les soldats rescapés parlent des Irakiens, l'un d'eux les appelle les « fuckers » puis se rétracte. Serling, tout sourire, lui déclare qu'il n'a pas à se rétracter et que le terme est approprié, remarque qui déclenche un éclat de rire chez les soldats et les rend instantanément à l'aise et prompts à lui faire confiance.

La représentation de Serling en tant que soldat noir et officier exemplaire se veut un propos politique progressiste quant aux enjeux ethniques. Malgré ce discours normatif clairement affiché et assumé d'hyper-idéalisation d'un protagoniste noir, le film ne fait aucune mention du racisme et ne présente aucun comportement s'y rattachant: il évite à la fois le binarisme entre bon noir et mauvais noir, mais également toute démonisation d'un personnage blanc qui ferait preuve de racisme. La chose est encore plus étonnante du fait que l'action se situe majoritairement en territoire sudiste: en Virginie ou alors à Fort Hood au Texas. Bien que le film ne fasse

pas usage de binarisme pour soutenir son discours quant aux enjeux ethniques, il déploie toutefois ce procédé rhétorique lorsqu'il s'attarde sur le rôle des femmes: l'une des actrices féminines, femme d'un des soldats blessés au combat, fait preuve de dégoût et condamne la présence de femmes qui « tentent de jouer aux soldats ». Cette différence de traitement rhétorique entre enjeux ethniques et genres soutient l'interprétation selon laquelle l'absence de racisme relève d'un processus d'hyper-idéalisation tant de l'armée que des familles de militaires, du même type que celui dont Serling fait l'objet.

Certains auteurs (Linville, 2000, p. 112) ont même vu dans la scène finale, où Serling va implorer le pardon des parents de Boylar, des allusions troublantes à *Birth of a Nation*, voyant Serling comme ayant sauvé une femme blanche pour se faire pardonner du meurtre d'un homme blanc. Nous ne partageons pas une telle conclusion: celle-ci est fondée sur l'interprétation d'une scène (l'assassinat de Walden par un de ses hommes) comme un viol, plaçant donc Serling dans le rôle d'un noir sauvant une femme blanche pour prouver qu'il n'est pas le noir violeur du classique de D.W. Griffith. Sans nécessairement arriver à cette même conclusion, le silence du film quant au racisme, couplé avec son hyper-idéalisation d'un personnage noir tout en le gardant fermement dans les balises du discours militariste, ne nous semble pas une coïncidence, mais plutôt la manifestation d'un discours accommodationniste qui facilite l'acceptation par le spectateur blanc du noir en tant que héros par le biais d'un oubli ou d'une mise au silence du lourd passé des relations blancs-noirs, tant au sein des forces armées qu'au sein de la sphère civile. et d'oublier ou de mettre de côté la lourde histoire des relations blancs-noirs.

En conclusion, *Courage Under Fire* est certainement un film qui tente de livrer un discours progressiste quant aux enjeux ethniques et genres en proposant des figures héroïques non traditionnelles. Toutefois, peut-être afin d'en faciliter l'acceptation, ce discours progressiste demeure bien ancré au sein de la rhétorique

militariste et exceptionnaliste de la mythologie américaine. En ce sens, le plus grand éloge que fait le film n'est pas tant réservé à ses deux héros, mais plutôt à l'institution militaire, son rôle prétendu d'égalisateur social et de lieu fertile à l'épanouissement héroïque.

4.5 Le soldat noir: comme les autres?

Les films analysés à ce chapitre nous laissent devant un portrait ambivalent du soldat noir de la décennie 1990: contrairement au cinéma de la guerre du Vietnam et de la guerre de Corée, où la présence d'un noir était tout sauf naïve, nous sommes ici devant le soldat noir « normalisé ». Nous ne sommes plus face à des films qui font du rôle du soldat noir dans l'armée leur principal enjeu ou propos politique. *Three Kings* et *Jarhead* ne traitent pas de ce sujet et mettent soldats blancs et noirs dans le même panier: celui du héros malgré lui dans le premier cas et du vétéran victime dans le second. Le noir, bref, semble avoir complètement obtenu sa place: celle-ci n'est plus une excuse pour un discours politique (tous les films analysés précédemment) ou alors un faire-valoir (*Uncommon Valor*). Au contraire, nous sommes en présence d'acteurs importants qui jouent des rôles de choix, souvent même en position d'autorité. Le noir n'a donc apparemment plus besoin d'un aparté ou d'une scène justifiant sa présence. La culture noire, du moins celle connue et réputée « mainstream », a elle aussi été normalisée comme en témoigne la présence de chansons issues de la mouvance rap.

Courage Under Fire fait exception à cet abandon de la question afro-américaine comme sujet important ou principal. Le film fait de son protagoniste principal un « ebony saint » réminescent du cinéma de la guerre de Corée. Toutefois, certaines différences subtiles dans le traitement cinématographique de cet archétype nous permettent de percevoir cette tendance à la normalisation. Contrairement aux

films des époques précédentes, l'oeuvre ne fait pas usage du binarisme pour démontrer son propos. *Courage Under Fire* ne délimite pas le rôle d'un bon soldat noir en le juxtaposant à un soldat blanc (*All the Young Men*) ou à un mauvais soldat noir (*Platoon*), même s'il se sert du binarisme dans le cas de son personnage féminin. L'héroïsme (et le héros) existe en soi et est contenu dans le seul personnage de Serling, sans avoir besoin de le comparer à d'autres afin d'en souligner la noblesse ou d'en justifier l'existence. Serling est le parangon du soldat tel que présenté par les discours militaristes et le film tente de faire accepter à son auditoire que l'appartenance ethnique de son héros devrait être un non-enjeu. *All the Young Men* semblait dire que l'armée pouvait faire d'un noir un héros, chose exceptionnelle: l'armée était donc une institution pouvant apprendre l'héroïsme à un groupe social considéré comme incapable de cette qualité. *Courage Under Fire* postule quant à lui que tout soldat peut devenir un héros, tant qu'il se comporte en bon soldat, peu importe la couleur de sa peau (ou son genre): les noirs peuvent donc faire preuve d'héroïsme, autant qu'un blanc.

Le soldat noir a beau avoir été normalisé entre le cinéma de la guerre du Vietnam et celui de la guerre du Golfe, certaines tendances lourdes remontant au cinéma des conflits antérieurs ont bel et bien pris racine et continuent à le définir. Comme c'était déjà le cas dans le cinéma du Vietnam, la ferveur religieuse du soldat noir fait toujours l'objet de références plus ou moins importantes: une croix au cou, un petit autel à la vierge marie proche de son lit de camp, la lecture d'une Bible (*Jarhead*), le « ring of Jesus Fire » (*Three Kings*), la prière avant le combat (*Courage Under Fire*), etc. Les noirs sont hautement individualisés et toute allusion au communautarisme ou à une solidarité entre noirs est quasi absente des films analysés, exception faite de la brève allusion à Rodney King dans *Three Kings*. Sa communauté est celle des militaires et le bon soldat noir est lié à celle-ci dans une union suprême qui en fait le groupe social le plus important à ses yeux. Ses relations principales, et bien souvent ses meilleurs amis (Boylar dans *Courage Under Fire* ou la relation que

développent Elgin et Archie Gates dans *Three Kings*) sont blancs. En ce sens, il ne déroge pas au trope de l'individualisme qui était déjà présent dans le cinéma du Vietnam; *Platoon* constituait une exception à cette tendance, mais il est bien possible que le choix de représenter une communauté noire soit probablement dû aux discours normatifs binaires de Stone quant au nationalisme noir et à sa représentation d'un « bon » communautarisme (bénin et sans importance politique).

Ce traitement normalisé du soldat noir va de pair avec une tendance à la baisse quant aux discussions sur le racisme envers les noirs. *Jarhead* n'en parle à peu près pas et *Courage Under Fire* postule un Sud idyllique où ce genre de comportement n'existe tout simplement pas. *Three Kings* traite du sujet de façon superficielle, préférant aborder les stéréotypes quant aux populations musulmanes ou arabes. Doit-on en conclure que le racisme envers les noirs en tant que sujet de discussion a diminué en pertinence? Les films semblent passer outre cet enjeu et se concentrer sur la souffrance des vétérans, la réaffirmation de la suprématie de la fraternité militaire, bref, une exploration de ce qu'est un soldat, peu importe sa couleur. Cela semble plutôt curieux: certes nous ne sommes plus, à cette époque, en pleine effervescence politique quant à la lutte pour les droits civiques, mais il s'agit, après tout, de la décennie des émeutes de Los Angeles: le seul clin d'oeil à cette situation se trouve dans *Three Kings* qui n'y fait allusion que visuellement. Les noirs n'en demeurent pas moins un groupe social vulnérable, paupérisé, ghettoisé, incarcéré, etc. Pourquoi, alors, ne pas continuer d'aborder le sujet?

Ceci est explicable par la définition du racisme épousé par la vaste majorité des films précédents et actuels: le racisme en tant que phénomène largement individuel et l'armée en tant que grande égalisatrice. Cette conception se concentre sur les relations entre individus: toute vision systémique est généralement laissée de côté, tue ou alors pointée du doigt comme discours de victimisation. Le déploiement d'un noir dans un rôle important, d'autorité, et l'acceptation de ce rôle par le reste des

acteurs/personnages blancs (la couleur de peau comme un non-enjeu) peut alors être conçu comme une répudiation suffisante du racisme: puisque celui-ci n'est concevable qu'en tant que phénomène condamnable au niveau individuel, faire preuve d'ouverture envers un acteur noir et lui donner un rôle important est peut-être interprété comme une critique, de facto, de tout racisme individuel et permet au film d'éviter une discussion du racisme systémique pouvant être conçue comme victimisante et perçue négativement par l'audience. *Three Kings* est le seul film qui ouvre la porte à une vision plus systémique du racisme mais n'effleure ce discours qu'avec une certaine ambiguïté et sans y accorder beaucoup de temps ou en faire son enjeu principal.

En ce sens, la normalisation du soldat et du héros noir dans les films de guerre de la décennie 1990, et autres *blockbusters* de cette époque, peut être vue comme une proclamation de la fin du racisme envers lui en tant qu'individu. Faire une telle déclaration est toutefois lourd de conséquences: ce propos entraîne comme corollaire la mise aux calendes grecques de toute discussion des enjeux affectant les noirs en tant que collectivité. En devenant « comme les autres » et perçu non pas comme un groupe d'Autres, mais comme des individus, le soldat noir a vu sa communauté devenir un non-enjeu: celle-ci est devenue « comme les autres », prétendument égale à celles-ci, donc ne méritant pas nécessairement qu'on s'y attarde, même si cette communauté demeure substantiellement désavantagée au niveau socio-économique.

CHAPITRE 5: CONCLUSION

Au premier chapitre de la présente analyse, nous nous sommes posé la question suivante: comment les représentations cinématographiques du soldat noir ont-elles évolué à travers le temps et quelles dynamiques identitaires font partie, découlent, ou sont mises au silence par ces représentations? Après avoir passé en revue les trois époques et neuf films choisis, nous sommes à même de répondre à cette question.

Tout d'abord, nous devons réitérer la diversité des multiples représentations du soldat noir, non seulement entre les diverses époques scrutées mais également en leur sein même. En effet, certains films s'inscrivent en contradiction au sein d'une même tranche historique: le traitement des personnages du Major Johnson et de Tyrone Washington, par exemple, ne pourraient être plus différents, quoiqu'issus de films portant sur la même guerre. Certaines ruptures et continuités peuvent toutefois être soulignées, non seulement entre les films d'une même époque mais également entre celles-ci.

La présence du soldat noir au sein des films de combat s'inscrit dans une dynamique de normalisation progressive. Elle ne tient plus ni de la provocation ni du risque artistique; représenté comme à la frontière de l'altérité et du soi national, pensé et conçu comme quasi-Autre dans le cinéma de la guerre de Corée, sa présence au sein des forces armées est normale et attendue au sein des films portant sur la guerre du Vietnam. Le noir y demeure toutefois « différent » des personnages blancs, ces derniers étant plus variés: les noirs reçoivent un traitement qui en font un bloc semi-homogène fortement stéréotypé, affilié à la contre-culture. Bien qu'il s'agisse d'une représentation qui tienne de la généralisation à outrance, celle-ci a toutefois le mérite de ne plus représenter le noir en tant que proto-blanc ou en tant que « ebony saint » comme le faisaient la majorité des films de la guerre de Corée, et donc lui accorder la

possibilité d'idiomes propre à lui-même. *Uncommon Valor* constitue sur ce point une exception et propose un personnage noir qui demeure dans les représentations de l'époque précédente. La guerre du Golfe brisera ces deux tendances, montrant des personnages noirs ni proto-blancs ni cantonnés aux maniérismes imputés à l'ensemble de la population noire que postulaient les films de la guerre du Vietnam. Au contraire, une certaine culture issue des milieux noirs, dans les films de la guerre du Golfe, s'est répandu à l'ensemble de la population américaine représentée dans le film, comme en témoigne la présence d'opus classiques du rap dans les scènes de célébrations ponctuant *Jarhead* et *Three Kings*.

Des rôles de plus en plus importants leur seront octroyés, bien que chaque époque ait engendré au moins un film dont le protagoniste principal est noir (*All the Young Men*, *The Boys in Company C*, *Courage Under Fire*). Leur grade dans l'armée suit la même dynamique au point où il n'est plus étonnant de voir un noir tenir un poste d'officier dès la guerre du Vietnam, bien que cette tendance se soit surtout accentuée à partir de la guerre du Golfe: force est d'admettre qu'en ce sens, nous sommes loin du caractère provocateur de *All the Young Men* qui « osait » mettre un noir dans un poste, très modeste il faut en convenir, de commandement.

Dans l'ensemble des films analysés, le protagoniste noir se voit accorder le droit de parole: c'est lui qui raconte sa propre histoire personnelle, explique ses motifs, ses ambitions, etc. Il serait possible donc de conclure qu'il y ait eu une certaine continuité sur ce point au fil des périodes analysées. Nous postulons toutefois que des changements qualitatifs subtils mais importants ont eu lieu quant à ce droit de parole et au degré de personnalisation.

Au fil des époques analysées, le noir devient en effet de moins en moins cantonné au rôle de vecteur de discours identitaires portant sur son propre groupe ethnique. La personnalisation des protagonistes noirs du cinéma de la guerre de Corée

(Franklin⁵¹, Towler⁵², Thompson⁵³) servait presque uniquement à accentuer le propos politique quant aux enjeux ethniques véhiculé à travers leur personnage. Leur personnalisation, en ce sens, était surtout utilitaire, conditionnelle à la propagation de ce discours. Ce discours politique peut être résumé à quelque chose s'apparentant à ce qui suit: l'armée, si le soldat noir en épouse les valeurs et se comporte comme un blanc, peut faire de lui un bon citoyen et membre éventuel de la famille américaine. Une telle affirmation renvoie à la primauté de l'armée parmi toutes les institutions américaines: c'est cette armée idéalisée qui incarne les « vraies valeurs » de l'Amérique et dont les membres représentent le citoyen idéal.

Cette dynamique persiste dans la majorité des films analysés portant sur la guerre du Vietnam. Malgré une personnalité plus riche que leurs prédécesseurs⁵⁴, Johnson⁵⁵, Washington⁵⁶, Junior et King⁵⁷ demeurent personnalisés en fonction d'un

⁵¹ Franklin révélait une place sociale déplorable dans sa vie civile mais son maigre historique ne servait qu'à souligner le postulat du film qui condamnait tout appel au racisme systémique et à la lutte pour les droits civiques comme étant un discours victimisant.

⁵² *All the Young Men* révèle les rêves les plus chers de Towler, par l'allusion à la chasse. Toutefois, ce bref écart mélancolique sert surtout à étayer l'idéalisation de ce personnage proto-blanc. Tel que mentionné dans le premier chapitre, le film n'oppose pas un anti-racisme aux propos discriminatoires de certains de ses personnages mais postule plutôt l'armée comme outil d'éducation et d'obtention de la pleine entrée du noir au sein de la famille américaine. La personnalisation de Towler et l'allusion voilée, donc peu menaçante, quant aux droits civiques s'inscrit dans cette dynamique.

⁵³ La personnalisation de Thompson en tant que soldat brave, éduqué mais traité avec méfiance sert à mettre l'accent sur sa patience. La scène intitulée *I'm an American*, où celui-ci répudie l'appel au radicalisme et à la défection que lui lance le captif nord-coréen, lie le personnage sympathique avec un discours incitant à la patience quant à l'égalité des droits.

⁵⁴ Dans le cinéma de la guerre du Vietnam, certaines facettes des personnages (goûts musicaux, différents niveaux d'éducation, verbiage, usage de la vulgarité) n'ont pas comme seule fonction d'idéaliser les discours politiques qu'ils véhiculent, mais servent également à enrichir la personnalité des protagonistes.

⁵⁵ La personnalité de Johnson (éducation, emploi, passé héroïque) sert surtout à valider le discours du film quant à l'armée en tant que tremplin vers la réussite pour les minorités ethniques et véhicule de progrès et de cohésion sociale.

⁵⁶ L'attitude rebelle, contestataire, et agressive initiale amplifie l'impression de maturation de Washington vers l'éventuel état de bon soldat noir dont les pulsions initiales sont domptées par l'entrée dans la fraternité des soldats.

⁵⁷ L'aspect sympathique du personnage de King est constamment mis en opposition avec le caractère vil de Junior. Ce dernier n'est jamais représenté positivement dans l'ensemble du film: chacune de ces répliques ou lignes de dialogue servent à souligner le caractère puéril de l'idéologie à laquelle il

discours politique axé sur les enjeux ethniques et qui demeure teinté de binarisme. Celui-ci a légèrement changé et peut être résumé ainsi: il y a des bons et de mauvais noirs et l'armée peut apprendre à un homme à se comporter comme un « vrai » homme « américain ». La nuance tient de la place de l'armée: alors qu'elle était présentée comme pouvant élever un noir au rang de citoyen dans la guerre de Corée⁵⁸, dans le cinéma de la guerre du Vietnam elle est plutôt présentée comme pouvant élever n'importe quel homme au statut véritable que ce terme implique, et, évidemment, en faire un « véritable » américain. Le noir demeure l'objet d'une éducation par l'armée, mais cette dynamique se voit également appliquée aux protagonistes blancs des films: Chris et Billy Ray Pike font l'objet de ce processus. Le noir n'est donc plus le seul visé par ce discours d'éducation par l'institution militaire. Le passage par la fraternité des soldats ne devient plus tant une mission d'éducation d'un groupe ethnique inférieur comme c'était implicitement le cas dans le cinéma de la guerre de Corée, mais plutôt une opportunité pour tout homme d'atteindre sa véritable masculinité. Le noir se voit offrir la possibilité de participer à ce rite formateur et initiatique mais son inclusion demeure conditionnelle à sa place sur le spectre binaire du bon-noir-mauvais-noir.

La guerre du Golfe amène d'autres éléments de rupture. Les personnages se voient encore accorder une forte personnalité mais le changement, cette fois, est plus visible: dans bon nombre de films, le personnage noir ne sert plus exclusivement un discours politique tournant autour des enjeux ethniques. Le colonel Serling de *Courage Under Fire* représente une exception en ce que son personnage est idéalisé à outrance, mais comme il a été souligné au chapitre précédent, le film ne présente son personnage non pas comme une figure exceptionnellement héroïque pour un noir, mais plutôt comme un héros dont la couleur de peau n'est (ou plutôt ne devrait être)

est affilié, à savoir le nationalisme noir. Il n'existe que pour cet exercice rhétorique et ne sert aucune autre utilité dans le film.

⁵⁸ Tous les soldats blancs des films portant sur la guerre de Corée sont présentés comme ayant déjà atteints cette étape.

d'aucune importance. Sykes⁵⁹ et Elgin⁶⁰ s'inscrivent dans cette même dynamique: leur personnalité n'est pas embellie principalement afin de soutenir un discours disciplinaire axé sur leur origine ethnique, mais plutôt sur ce que veut dire être soldat. Bref, alors que le soldat noir du cinéma de combat de la guerre de Corée ou du Vietnam, qu'il soit protagoniste principal ou secondaire, servait surtout de véhicule pour des discours identitaires portant sur les noirs et leur place dans l'armée, les personnages noirs du cinéma de combat de la guerre du Golfe doivent, en quelque sorte, leur existence au même discours politiques que les soldats blancs: définir ce qu'est un héros, un vétéran, un Américain, etc. La composante bon-noir-mauvais-noir des époques précédentes est mise de côté pour se concentrer plutôt sur la question du bon soldat, et par conséquent du bon américain. Le noir « participe » cette fois au même titre qu'un blanc à la reproduction de cet idéal.

Il apparaît donc que le noir se voit progressivement normalisé et accepté au sein de la famille américaine. Il s'en va rejoindre les blancs au chapitre des héros potentiels. Cet archétype noir héroïque partage certaines valeurs à travers ses multiples incarnations. Il est tout d'abord intensément croyant. Dans les cas où il n'effectue pas visuellement ou vocalement une profession de foi (lire la Bible, réciter une prière, porter un crucifix, ériger un sanctuaire, invoquer le nom du Seigneur), ses valeurs (compassion, sentiment de missionariat) sont celles de la religion chrétienne, avec une forte teinte de protestantisme⁶¹. Il est évidemment un guerrier valeureux et

⁵⁹ Sykes en présenté comme ne différant en rien des autres personnages de *Jarhead*, bien qu'il soit leur supérieur direct. Les quelques lignes de dialogues où il parle de son histoire personnelle ne servent pas un discours relié aux enjeux ethniques mais visent plutôt à montrer au spectateur que tout comme les autres soldats, lui aussi est un vétéran-victime malgré son grade et non pas malgré sa couleur de peau.

⁶⁰ Les questions identitaires reliées aux noirs sont à peine présents dans *Three Kings*. Bien qu'Elgin soit au cœur des deux scènes où ces enjeux sont abordés, le film se concentre sur ce qui fait un bon soldat et ce qu'est l'héroïsme plutôt que de façonner le personnage en fonction de discours portant sur la place des noirs dans l'armée.

⁶¹ Plusieurs signes pointent vers le protestantisme plutôt que le catholicisme: les soldats croyants semblent croire à une connexion directe entre eux et Dieu, leurs prières ne sont pas canoniques mais plutôt spontanées et intimes, aucune référence n'est faite au Pape, aux saints ou à une figure

fiable: les autres peuvent compter sur lui, condition essentielle à l'acceptation au sein de la fraternité des soldats. Il incarne, dès le départ ou alors au fil de son éclosion en tant que soldat, une masculinité puissante: il est fort, robuste, peu prompt à se plaindre, patriarcal envers les hommes sous son commandement, fraternel avec ses pairs. Fait intéressant, aucun des films de la guerre de Corée ne fait mention de la sexualité du mâle noir: sa seule interaction avec une femme, à l'écran ou hors-champ, se résume à l'intervention de Towler pour contrer la tentative de viol de Bracken sur la Coréenne. Towler se comporte galamment mais ne se laisse pas attendrir ou distraire par la femme, pas plus qu'il ne manifeste de désir pour elle. La sexualité du noir commence à faire son entrée dans le cinéma de la guerre du Vietnam: King et Washington démontrent une sexualité débordante et viscérale. La tendance se maintient au sein du cinéma de la guerre du Golfe, où Sykes mentionne la possibilité de baiser sa femme s'il arrêta de faire ce métier. Tel que mentionné au premier chapitre, la sexualité de l'homme noir a longtemps été l'objet de tabous ou de désapprobation, voire d'une certaine peur de la part de l'homme blanc. Nous pouvons donc à nouveau voir derrière cette ouverture à la sexualité du noir la tendance à la normalisation quoiqu'aucun film n'ait été « provocateur » au point de mentionner une sexualité mêlant homme noir et femme blanche.

Dans tous les films analysés, peu importe l'époque, le soldat noir héroïque entretient des relations amicales et fraternelles avec les autres soldats: ses amitiés les plus importantes sont avec des soldats blancs, malgré la présence d'autres noirs, lorsque tel est le cas, au sein du peloton ou de l'unité dont il fait partie. Dans le cinéma de la guerre de Corée, le soldat noir ne semble avoir aucun lien fraternel initial avec les protagonistes blancs mais développe ceux-ci au cours du film au fil de leur acceptation au sein des rangs (Towler avec Kincaid, Franklin et son respect pour le lieutenant Clemons). Au cours de la guerre du Vietnam, les soldats noirs sont

écclésiastique, facteurs qui renvoient au postulat protestant de connexion directe entre le croyant et Dieu.

représentés comme liés d'amitié avec les personnages principaux blancs mais développent, dans deux des trois films analysés, une relation de mentor similaire au syndrome du nègre magique tel que décrit au premier chapitre (King et ses conseils pseudo-mystiques envers Chris, Tyrone et son rôle paternel envers Billy Ray Pike). Dans les films de la guerre du Golfe, les personnages noirs secondaires ont déjà tissé des liens avec leurs confrères, tant blancs que noirs, ce qui est clairement représenté dans les scènes de réjouissances initiales qui ponctuent *Jarhead* et *Three Kings*. Quant aux protagonistes principaux de ces films, *Three Kings* insinue que Elgin et Barlow se connaissaient avant leur aventure commune, même si Elgin finit par se rapprocher de Gates et part travailler avec lui à la fin du film. Sykes ne s'ouvre qu'au protagoniste principal. Serling, quant à lui, entretient sa relation amicale la plus intime avec un ancien soldat devenu journaliste. Cette dynamique renvoie à la représentation hyper-individualiste du soldat héroïque noir: il s'auto-suffit, tant en termes de moyens qu'en terme de liaisons sociales. Il se conçoit d'ailleurs en tant qu'individu et ultimement (lorsque le film montre une évolution du personnage et l'apprentissage de la profession) en tant que soldat.

La seule exception à cet individualisme est la suprématie que représente la fraternité militaire, seule forme de relatif communautarisme que tous les films, sans exception, glorifient. Celle-ci émerge en tant que valeur suprême du soldat, noir ou blanc. Même lorsque les protagonistes légitiment l'opinion politique consistant à refuser de jouer les héros pour une idéologie (*Platoon*), la survie des pairs, elle, est primordiale et doit être réalisée coûte que coûte. La fraternité militaire joue le rôle de repère moral suprême et agit en tant que critère ultime permettant de séparer les « vrais » américains de ceux qui ne le sont pas encore (Franklin, Washington, tous les personnages passant par un rite initiatique militaire) ou qui ne pourront jamais l'être (Junior). Tous les personnages héroïques, blancs ou noirs, incluant les personnages secondaires présentés positivement, qu'ils soient civils ou militaires, souscrivent à cette idéologie ou finissent par en comprendre l'importance. Elle est non seulement le

code auquel doit obéir le soldat en temps de guerre, face à ses confrères (paternalisme, fraternité) et à ses ennemis (éradication de l'Autre démonisé, triage entre autres vils et autres courageux selon leur proximité aux idéaux de la fraternité), mais également un guide moral pour sa vie de civil où son appartenance à la fraternité lui accorde le rôle/devoir de patriarche.

Or s'il se conçoit principalement en tant que soldat, cela implique nécessairement que son appartenance à une communauté ethnique est une dynamique identitaire secondaire voire mise au silence. Dans les rares occasions où un film met en vedette plus d'un protagoniste noir héroïque, les interactions entre ceux-ci sont triviales ou politiquement inactives, tel que souligné dans l'analyse du film *Platoon* au chapitre 2⁶². Ce film est le seul montrant un sentiment de communauté entre soldats noirs: aucun autre film analysé ne présente des protagonistes noirs évoluant dans une sphère sociale parallèle à la fraternité militaire. La communauté noire et les enjeux qui la touchent plus particulièrement (droits civiques, racisme, ségrégation, discrimination au sein de l'institution militaire) reçoivent deux possibles traitements discursifs: ils sont soit mis au silence ou alors dénigrés, démonisés ou présentés comme des discours de victimisation non masculin et non américain. Le sermon au soldat Franklin ou la démonisation des revendications nationalistes de Junior en sont de bons exemples. Lorsque les films abordent les inégalités dont sont victimes les noirs avec un semblant de critique envers celles-ci, leur message se résume à prêcher la patience et l'accomodationisme tout en démonisant la désobéissance civile, l'objection de conscience et les revendications un-tant-soit-peu radicales.

Ceci renvoie à la représentation du racisme tel qu'abordé par les films analysés. Le racisme y est avant tout pensé sous sa forme individuelle: il s'exprime

⁶² L'amitié la plus importante qu'entretient King est avec Chris, malgré la présence d'autres noirs qu'il fréquente depuis plus longtemps. De plus, les interactions entre noirs lorsqu'ils sont réunis entre eux sont politiquement bénignes et ne résolvent aucun des dilemmes ou enjeux du film.

dans les préjugés que portent certains protagonistes blancs envers les protagonistes noirs. Les manifestations de ce type de racisme sont présentées négativement dans l'ensemble des films analysés, quoique ceux de la guerre de Corée ne nient pas totalement la pertinence de certaines généralisations négatives envers la communauté noire⁶³, notamment un doute quant à leur patriotisme et leur capacité militaire. Toutefois, parallèlement à cette condamnation du racisme individuel, les films condamnent également toute considération du racisme systémique: l'inégalité en termes de droits et d'opportunités et la reproduction de celle-ci par une série de dynamiques systémiques est universellement balayée du revers de la main (exception faite d'une brève allusion dans *Three Kings*) en tant que discours victimisant et non américain. Les visions du noir en terme de groupe solidaire devant des inégalités vécues par l'ensemble de ses membres sont présentées comme une forme négative de communautarisme: le noir est amené à abandonner ce sentiment de solidarité ethnique et le troquer pour une place au sein de la famille américaine par le biais du rite initiatique militaire. L'armée est donc en effet présentée en tant que lieu d'éducation menant au réel état de citoyen « civilisé » (Slotkin, 1993, p. 103).

En conclusion, notre analyse révèle une normalisation accrue de la présence du noir et une diminution des représentations réductrices de celui-ci. Les rôles qui leur sont octroyés ont grandi en importance et ressemblent en plusieurs points aux archetypes héroïques blancs. Toutefois, cette acceptation au sein de la représentation « normale » américaine au cinéma est constamment présentée comme conditionnelle à la rupture de tout lien permettant au noir de se concevoir en tant que membre d'un groupe ethnique et le remplacement de ce lien par celui suprême de la fraternité militaire. Le noir a donc dû perdre tout statut d'altérité affirmée, même si celle-ci ne

⁶³ Bracken et son « opinion » problématique envers les noirs n'est pas démonisée dans son ensemble mais plutôt nuancée par le fait que Towler est, malgré sa couleur de peau, un sergent dans le corps des fusiliers marins. Le traitement du son et de l'image de l'entrée en scène de Thompson suggère qu'un doute quant à sa loyauté est initialement valide quoique rapidement postulé comme inapplicable à Thompson lui-même.

l'amène pas nécessairement à être opposé à une (toujours nébuleuse) identité américaine: la double allégeance semble peu possible, ou n'est du moins pas explorée comme étant autre qu'esthétique.

Nous reconnaissons les limites de l'analyse que nous avons mené et certaines pistes de recherche pourraient vastement l'approfondir: il est possible, par exemple, que certains films moins connus donnent un portrait beaucoup plus (ou beaucoup moins) nuancé des enjeux identitaires auquel fait face la population noire. Les exigences du présent mémoire ne nous permettaient pas de mener une analyse en profondeur d'un nombre plus élevé d'oeuvres cinématographiques. Un échantillon plus large pourrait nous en dire plus: certains des films sur lesquels nous ne nous sommes pas penchés déploient peut-être un discours qui ne démontre pas une vision systémique du racisme ou qui traite justement de la question de la double allégeance. De plus, il serait intéressant de mener à nouveau une telle analyse dans quelques années, en incluant, si jamais il éclôt ailleurs que dans quelques oeuvres de répertoire, le cinéma portant sur la guerre au terrorisme ou alors les guerres d'Irak et d'Afghanistan. D'autres cadres théoriques ou grilles d'analyse pourraient également être utilisés afin d'aborder l'enjeu de la représentation du soldat noir à l'écran. Un exercice tout aussi riche en possibilités serait de comparer les films du cinéma de combat avec les représentations du noir, aux mêmes époques, dans d'autres genres cinématographiques et comparer les discours identitaires qui s'y trouvent à ceux analysés ici.

ANNEXE 1: LES CARACTÉRISTIQUES DES DIFFÉRENTES VAGUES DU CINÉMA DE COMBAT AMÉRICAIN

1.1 Les caractéristiques du cinéma de combat de la Deuxième guerre mondiale :

1. Le groupe ethnique démocratique représentant les États-Unis
2. Le héros se séparant du groupe sous les contraintes du leadership
3. L'objectif
4. Les conflits au sein du groupe
5. L'ennemi sans visage sauf exception
6. L'absence de femmes après les scènes d'ouverture
7. Le besoin de se rappeler la vie à la maison et les dangers associés à ce besoin
8. L'iconographie typique de la guerre et les structures narratives portant sur des natures humaines opposées ou en conflit
9. La progression vers l'objectif : s'y rendre ou alors le temps passer à le défendre
10. Le quotidien des combattants (dormir, combattre, manger, discuter, débats moraux quant à la guerre)
11. Les événements et les dialogues entre personnages enseignent au spectateur l'attitude qu'il doit adopter face à la guerre
12. La grammaire et les techniques cinématographiques sont utilisées afin d'inspirer certains états d'esprits intellectuels ou émotifs chez le spectateur
13. La réutilisation des référents ou des conventions cinématographiques déjà connus par les spectateurs afin de soutenir le message idéologique
14. L'usage de cartes et de conseillers militaires, remerciés lors du générique, afin de soutenir la prétention au réalisme
15. La mort

1.2 Les nouvelles caractéristiques du cinéma de combat durant la guerre de Corée

1. L'apparition de nouvelles minorités ethniques au sein de l'unité
2. Le nouvel ennemi est communiste (matériel soviétique mis en évidence)
3. Atmosphère de désenchantement dû à l'épuisement de la Deuxième Guerre Mondiale
4. Nouvelles technologies et nouveaux protagonistes orbitant autour de celles-ci
5. La crainte de l'endoctrinement et de la horde communiste
6. La présence de hauts-officiers ou de commandants sans bravoure, ayant peur de se rendre au front
7. Patrouilles perdues dans la jungle ou absence de cartes traduisant une absence de trame précise pour la guerre (absurde, inutile, sans but apparent, enlissement)
8. Présence de problèmes sociaux propres aux années 1950 : communisme, relations ethniques, délinquance juvénile, divorce.

1.3 L'évolution du cinéma de combat de la guerre du Vietnam

1. La guerre du Vietnam est présentée du point de vue américain, comme si elle était une expérience vécue uniquement par ceux-ci
2. Les militaires américains sont des soldats nobles, de jeunes illettrés qui tentent de survivre dans une terre hostile
3. Le risque vient à la fois de l'ennemi et de la Nature même
4. Les vietnamiens stéréotypés selon les postulats de base de l'orientalisme ou alors tout simplement ignorés
5. Les films tentent de mythifier l'image du Vietnam ou alors de réécrire l'Histoire : transformation de la défaite en victoire, en croisade vengeresse, ou en quête de vie simple et saine chez les vétérans
6. La majorité des films ne remettent pas en question l'idéologie du

gouvernement ou les principes et décisions politiques-militaires ayant mené les États-Unis à entrer en guerre.

1.4 Thèmes généraux de la « bonne guerre » selon Boggs et Pollard

1. La guerre menée est noble au-delà de tout doute, se doit d'être menée et est un impératif moral et héroïque
2. La guerre est un combat entre le bien (États-Unis idéalisé) et le mal (un Autre démonisé)
3. La présence du héros blanc masculin, parfois entouré d'un groupe de héros secondaires ; les femmes sont cantonnées dans un rôle de soutien moral
4. Les unités militaires représentent le peuple américain
5. Les (bons) soldats sont stoïques et démontrent un professionnalisme hors-pair : seuls les plus courageux survivront
6. L'unité étant un tout soudé ensemble, tout étranger s'immisçant dans le groupe est tout d'abord accueilli avec suspicion et doit prouver sa valeur en acceptant pleinement le but et les valeurs du groupe qui sont présentées comme étant le parangon de la vertu
7. L'ennemi commet des atrocités et celles-ci viennent soutenir la valeur morale de la guerre.

1.5 Thèmes et caractéristiques du cinéma pro-militariste américain

1. Les militaires (américains) sont naturellement menés par des fins et des désirs nobles
2. Les forces ennemies sont primitives et barbares ; processus de démonisation et de déshumanisation
3. Les forces américaines finissent toujours par triompher : même les défaites terribles ne sont que des tremplins vers une victoire réelle ou morale

4. Les forces américaines sont personnifiées et se voient accordées une personnalité propre à chacun des protagonistes qui les incarnent. Elles sont soumises à la discipline, efficaces, représentent le progrès. L'Autre est diamétralement opposé : désordre, inefficace, paresseux, trouillards, corrompus
5. La mise en image de la guerre technologique contre les moyens primitifs
6. La guerre est LE projet humain le plus noble et celui qui confère l'expérience personnelle la plus importante, rite de passage
7. Le spectacle de la guerre est glorifié et par lui passe le triomphe du héros et du bien
8. La guerre est une croisade pour apporter les valeurs américaines (nécessairement bénéfiques)
9. Le patriotisme et le nationalisme sont présentés comme un projet de société bénéfique commun à l'ensemble des « vrais » américains.

1.6 Évolution du cinéma de combat depuis la chute de l'URSS

1. L'ennemi ancien (communisme) facilement identifiable et associé à un état devient un ennemi volatile, invisible, se mêlant à la population (terrorisme)
2. La puissance américaine a besoin de se justifier : la prévention du génocide et des crimes contre l'humanité devient la justification du jour. Cette justification ne répond à aucune institution ou code de loi international, mais plutôt aux valeurs américaines
3. Cette croisade humanitaire est nécessaire et impérative : les États-Unis doivent agir en héros-malgré-eux et guider leurs alliés récalcitrants
4. Une continuation voire une amplification de l'hypermasculinisation, la femme étant toujours cantonnée en rôle de soutien lorsqu'elle n'est pas blâmée pour les événements ou littéralement effacée du portrait

5. Nouveaux rôles pour les minorités ethniques et apparence de réconciliation
(lire réconciliation selon les termes et conditions de l'homme blanc) :
on remarque l'apparition de présidents noirs au cinéma ou de héros noirs dans certains films
6. Omniprésence des allégories et images du désastre social ou climatique :
environnements dystopiques, post-apocalyptiques, effondrement de la civilisation.

BIBLIOGRAPHIE

- Basinger, Jeanine. 2003. *The World War II Combat Film : Anatomy of a Genre*. 2de edition. Middleton (CT) : Wesleyan University Press. (372 pages)
- Berg, Rick. 1990. Losing Vietnam: Covering the War in an Age of Technology. Dans : Dittmar, Linda and Gene Michaud (eds.). 1990. *From Hollywood to Hanoi : The Vietnam War in American Film*. New Brunswick (NJ)/London : Rutgers University Press. Pages 41-68
- Birkenstein, Jeff, Anna Froula et Karen Randell. 2010. *Reframing 9/11 : Film, Popular Culture, and the "War on Terror"*, New York : Continuum Editions , (239 pages)
- Boggs, Carl and Tom Pollard. 2006. *The Hollywood War Machine: U.S. Militarism and Popular Culture*. Boulder : Paradigm. (276 pages)
- Bowers, William T., William M. Hammond, George L. MacGarrigle. 1996. *Black Soldiers, White Army: The 24th Infantry Regiment in Korea*. Washington, D.C. : U.S. Army Center of Military History. (294 pages)
- Campbell, David. 1998. *Writing Security: United States Foreign Policy and the Politics of Identity*, 2nd edition. Minneapolis : University of Minnesota Press. (289 pages)
- Chan, Kenneth. 1998. "The Construction of Black Male Identity in Black Action Films of the Nineties". *Cinema Journal*, Vol. 37, No. 2 (Hiver), pp. 35-48
- Charles, Michael, et Keith Townsend. 2011. "Full Metal Jarhead: Shifting the Horizon of Expectation". *The Journal of Popular culture*, Vol. 44, No. 5 (Octobre), pp. 915-933
- Cirilli, Kevin, 2012. Spike Lee : Barack Obama is not perfect. Politico, [en ligne] (Dernière mise à jour à 15h35 le 10 août 2012)
- Dittmar, Linda and Gene Michaud (eds.). 1990. *From Hollywood to Hanoi : The*

Vietnam War in American Film. New Brunswick (NJ)/London : Rutgers University Press. (387 pages)

Dittmer, Jason. 2010. *Popular Culture, Geopolitics, and Identity*. Plymouth : Rowman & Littlefield. (181 pages)

Dittmer, Jason. 2005. "Captain America's Empire: Reflexions on Identity, Popular Culture, and Post-9/11 Geopolitics", *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 95, no. 3 (septembre), p. 626-643

Early, Gerald and Alan Lightman. 2003. "Race, Art, and Integration: The Image of the African American Soldier in Popular Culture during the Korean War". *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, Vol. 57, No. 1, pp. 32-38

Engelhardt, Tom. 1995. *End of Victory Culture : Cold War America and the Disillusioning of a Generation*. New York : Basic Books, (387 pages)

Fendrich, James M. 1972. "The Returning Black Vietnam-Era Veteran". *Social Service Review*, Vol. 46, No. 1, pp. 60-75

Hampton, Isaac. 2013. *The Black Officer Corps: A History of Black Military Advancement From Integration Through Vietnam*. New York: Routledge. 256 pages.

Hughey, Matthew W. 2009. "Cinethetic Racism: White Redemption and Black Stereotypes in "Magical Negro" Films". *Social Problems*, Vol. 56, No. 3. (Août), pp. 543-577

Jeffords, Susan. 1989. *The remasculinization of America: gender and the Vietnam War*. Bloomington: Indiana University Press. (240 pages)

Kellner, Douglas. 2010. *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. Malden: Wiley-Blackwell. (285 pages)

Linville, Susan E. 2000. "'The "Mother" of All Battles": "Courage under Fire" and the Gender-Integrated Military". *Cinema Journal*, Vol. 39, No. 2 (Hiver), pp. 100-120

- Loeb, Jeff. 1997. "MIA: African American Autobiography of the Vietnam War". *African American Review*, Vol. 31, No. 1 (Printemps), pp. 105-123
- Lyne, William. 2000. "No Accident : From Black Power to Black Box Office". *African American Review*, Vol. 34, No. 1 (Printemps), pp. 39-59
- McWhorter, John, 2008. The End of Racism ? Forbes, [online] (Dernière mise à jour à 8 :19 le 5 novembre 2008) Disponible au : http://www.forbes.com/2008/11/05/obama-racism-president-oped-cx_jm_1105mcwhorter.html [Dernier accès le 3 septembre 2013]
- Millett, Allan R. 2001. "Introduction to the Korean War". *The Journal of Military History*, Vol. 65, No. 4 (Octobre), pp. 921-935
- Phalen, Patricia F. Jennie Kim et Julia Osellame. 2011. "Imagined Presidencies: The Representation of Political Power in Television Fiction ", *The Journal of Popular Culture*, Vol. 45, No. 3, (Mars), p. 1-19
- Quiney, Ruth. 2007. " 'Mr. Xerox', the Domestic Terrorist, and the Victim-Citizen : Masculine and National Anxiety in Fight Club and Anti-Terror Law ", *Law and Literature*, vol. 19, no. 2, (Été), p. 327-354
- Rogin, Michael. 1987. *Ronald Reagan The Movie: And Other Episodes in Political Demonology*. Berkeley : University of California Press. (366 pages)
- Rose, Gillian. 2012. *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. London : Sage Publications. (386 pages)
- Rothkopf, David. 2005. *Running the World : the inside story of the national security council and the architects of American power*, New York: Public Affairs, (555 pages)
- Slotkin, Richard. 1993. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*. New York : HarperPerennial. (850 pages)
- Stephanson, Anders. 1995. *Manifest Destiny : American Expansion and the Empire of Right*. Hill and Wang. (144 pages)

- Stilwell, Robynn J. 1997. "‘I Just Put a Drone under Him...’: Collage and Subversion in the Score of ‘Die Hard’", *Music & Letters*, vol. 78, no. 4, (Novembre), p. 551-580
- Studlar, Gaylin et David Desser. 1990. Never Having to Say You’re Sorry: Rambo’s Rewriting of the Vietnam War. Dans : Dittmar, Linda and Gene Michaud (eds.). 1990. *From Hollywood to Hanoi : The Vietnam War in American Film*. New Brunswick (NJ)/London : Rutgers University Press. Pages 101-112
- Suchman, Edward A., Rose K. Goldsen, Robin M. Williams Jr. 1953. "Attitudes Toward the Korean War". *The Public Opinion Quarterly*, Vol. 17, No. 2 (Été), pp. 171-184
- Taylor, Clyde. 1990. The Colonialist Subtext in *Platoon*. Dans : Dittmar, Linda and Gene Michaud (eds.). 1990. *From Hollywood to Hanoi : The Vietnam War in American Film*. New Brunswick (NJ)/London : Rutgers University Press. Pages 171-175
- Tomasulo, Frank. 1990. The Politics of Ambivalence: Apocalypse Now as Prowar and Antiwar Film. Dans : Dittmar, Linda and Gene Michaud (eds.). 1990. *From Hollywood to Hanoi : The Vietnam War in American Film*. New Brunswick (NJ)/London : Rutgers University Press. Pages 145-158
- Warner, Geoffrey. 1980. "The Korean War". *International Affairs (Royal Institute of International Affairs 1944-)*, Vol. 56, No. 1 (Janvier), pp. 98-107
- Weathersby, Kathryn. 1999. "The Korean War Revisited". *The Wilson Quarterly* (1976-), Vol. 23, No. 3 (Été), pp. 91-95
- Weber, Cynthia. 2006. *Imagining America at War: Morality, Politics, and Film*. New York/London : Routledge. (186 pages)
- Westheider, James E. 1999. *Fighting on Two Fronts: African Americans and the Vietnam War*. New York : NYU Press. (320 pages)
- Williams, Doug. 1991. "Concealment and Disclosure: From "Birth of a Nation" to the Vietnam War Film". *International Political Science Review*, Vol. 12, No. 1,

(Janvier), pp. 29-47

Williams, Tony. 1990. Missing in Action – The Vietnam Construction of the Movie Star. Dans : Dittmar, Linda and Gene Michaud (eds.). 1990. *From Hollywood to Hanoi : The Vietnam War in American Film*. New Brunswick (NJ)/London : Rutgers University Press. Pages 129-144

Woodman, Brian J. 2001. "Represented in the Margins: Images of African American Soldiers in Vietnam War Combat Films". *Journal of Film and Video*, Vol. 53, No. 2/3 (Été/Automne), pp. 38-60